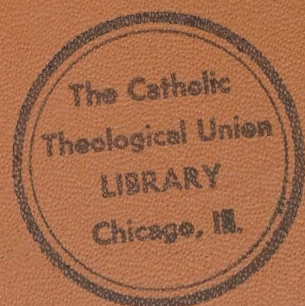






ALLGEMEINE
KUNST-GESCHICHTE

BAUKUNST: II. HALBBAND

DR. P. ALBERT KUHN, O. S. B.

PROFESSOR DER AESTHETIK UND KLASSISCHEN LITTERATUR.

ALLGEMEINE
KUNST-GESCHICHTE

MIT

AESTHETISCHER VORSCHULE

ALS EINLEITUNG ZUR GESCHICHTE UND ZUM STUDIUM DER BILDENDEN KÜNSTE

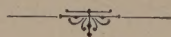
DIE WERKE DER BILDENDEN KÜNSTE

VOM STANDPUNKTE DER

**GESCHICHTE
TECHNIK
AESTHETIK**

DREI BÄNDE IN SECHS HALBBÄNDE

Mit 5572 Illustrationen, wovon 4590 im Text
und 982 auf 272 ein- und mehrfarbigen Beilagen.



EINSIEDELN, WALDSHUT UND CÖLN a. Rh.

DRUCK UND VERLAG DER VERLAGSANSTALT BENZIGER & CO. A.-G.

TYPOGRAPHEN DES HEILIGEN APOSTOLISCHEN STUHLES

PÄPSTLICHES INSTITUT FÜR CHRISTLICHE KUNST

NEWYORK, CINCINNATI, CHICAGO. BENZIGER BROTHERS.

1909

DR. P. ALBERT KUHN, O. S. B.
ALLGEMEINE KUNST-GESCHICHTE. I. BAND.

GESCHICHTE DER BAUKUNST

MIT

AESTHETISCHER VORSCHULE
ALS EINLEITUNG ZUR GESCHICHTE UND ZUM STUDIUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Mit 2023 Illustrationen, wovon 1697 im Text
und 326 auf 94 Beilagen.

II. HALBBAND

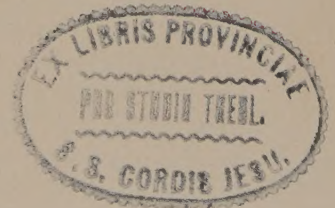
Von der Baukunst der gotischen Stilperiode bis zur Baukunst der neuesten Zeit inkl.



709

K96K

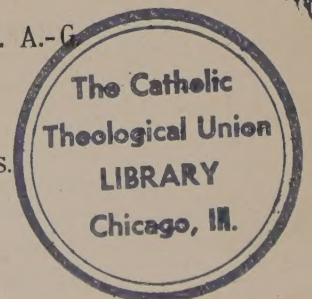
WITHDRAWN



EINSIEDELN, WALDSHUT UND CÖLN a. Rh.
DRUCK UND VERLAG DER VERLAGSANSTALT BENZIGER & CO. A.-G.
TYPOGRAPHEN DES HEILIGEN APOSTOLISCHEN STUHLES
PÄPSTLICHES INSTITUT FÜR CHRISTLICHE KUNST

NEWYORK, CINCINNATI, CHICAGO. BENZIGER BROTHERS.

1909



ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

COPYRIGHT BY BENZIGER BROTHERS. „ALL RIGHTS RESERVED.“

XIII. DER GOTISCHE STIL.

I. DIE ANFÄNGE DER GOTIK.

1) DIE GESCHICHTLICHE GRUNDLAGE UND HOHE BEDEUTUNG GOTISCHER KUNST.

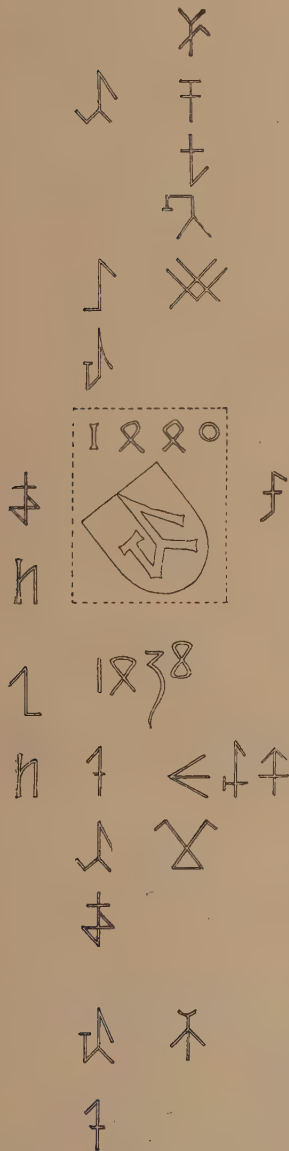


Fig. 822. Gotische Steinmetz-
zeichen von der Frauenkirche
zu Esslingen. Nach Egle.

Kunstgeschichte, I. Bd.

Die gotische Kunst beansprucht in jeder Beziehung das höchste Interesse: sie ist die schönste, reichste Blüte des mittelalterlichen Kunstideals. Dieses Ideal entsproßte zwei Elementen, dem Christentum und der germanischen nationalen Eigentümlichkeit. Das Christentum muß an erster Stelle genannt werden, denn es war der treibende und befruchtende Keim, der auf das unbebaute germanische Erdreich fiel. Aber es muß vor allem einem Einwurfe begegnet werden, welcher, von einem engherzigen Patriotismus eingegeben, besonders seit dem Jahre 1870 oft ausgesprochen wurde. Man warnte vor der Gotik mit dem Bemerken, daß sie keine deutsche nationale Kunst sei, da sie ja im Norden Frankreichs entstanden und von dort sich ausgebreitet habe. Es ist wahr, daß die Gotik ein Opus francigenum, daß ihre Heimat Isle-de-France und die Gegend um Paris ist. Es waren dies aber gerade die Landesteile, deren Bevölkerung vom germanischen, fränkischen Elemente und germanischen Geiste tief durchdrungen waren. Und wäre das auch nicht der Fall, so sollte doch das Kunstschöne internationale Freizügigkeit besitzen und nicht Schlagbäume und Grenzsperren fürchten müssen. Es wäre thöricht, dem Stil einen Makel anheften zu wollen, bloß in der Voraussetzung, daß er eine „französische“ Erfindung und Leistung sei, wenn er anders wahren künstlerischen Wert hat; es widerstreitet aber die Voraussetzung in dem ihr heute gewöhnlich unterschobenen Sinne den Ergebnissen der Kunstgeschichte. Und die Benennung germanischer oder deutscher Stil, welche man für die Gotik in Vorschlag gebracht hat, ist historisch berechtigt. Die andere Bezeichnung Spitzbogenstil, um dies gleich hier anzufügen, hebt nur eines der auffallendsten Merkmale der Konstruktion hervor. Der gebräuchlichste Ausdruck gotischer Stil ist an sich der unzulänglichste und unglücklichste, schon einzig deswegen, weil der Stil zuerst von den Italienern im Sinne von barbarisch so benannt wurde. Noch heute sind in Italien und Frankreich

Bedeutung
der Gotik.

Ursprung.

Benennungen.

26.270

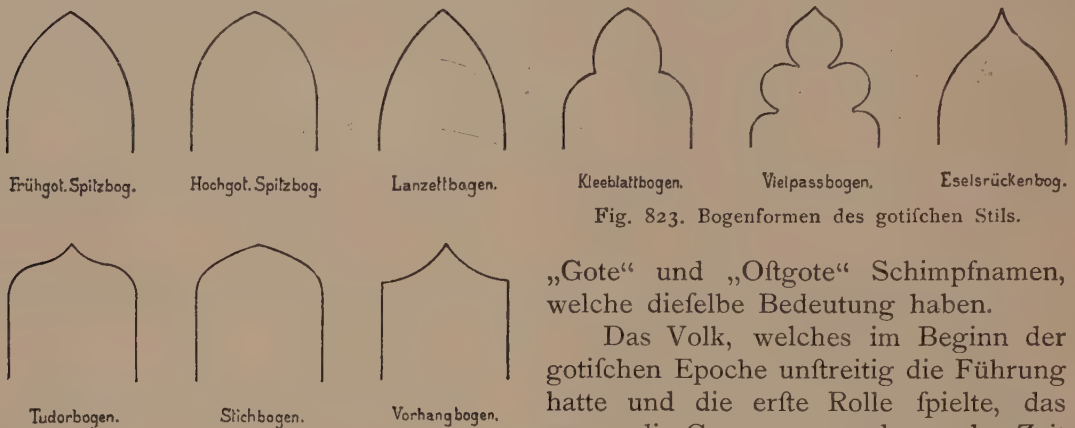


Fig. 823. Bogenformen des gotischen Stils.

„Gote“ und „Oftgote“ Schimpfnamen, welche dieselbe Bedeutung haben.

Das Volk, welches im Beginn der gotischen Epoche unstreitig die Führung hatte und die erste Rolle spielte, das waren die Germanen, und was der Zeit

Die Germanen.

die vorzüglichste Charakteristik giebt, ist die Entwicklung, die Entfaltung und die erhabene Schönheit einer christlichen Weltordnung, oder mit andern Worten, es ist das in alle Tiefen des germanischen Geistes und in alle Tiefen des deutschen Gemütes aufgenommene Christentum. In langen Jahrhunderten hatte die Kirche die Völker, welchen die Weltherrschaft zufiel, erzogen, gefänftigt, gebildet, entwickelt, alle ihre geistigen Hilfsquellen und Fähigkeiten erschlossen, geweckt und in Thätigkeit gesetzt. Nun war die Zeit gekommen, wo diese Völker, zumal die germanischen Stämme, ihrer ganzen jungen, unverfälschten Kraft und Leistungsfähigkeit bewußt wurden. Der romanischen Kunstperiode, zumal in ihren Anfängen, hängt noch sehr viel Greifenhaftes und Unfertiges an; Greifenhaftes und Ausgelebtes aus überlieferten mißverstandenen und dem Geiste nicht mehr zuzufagenden Ueberlieferungen, Unfertiges infolge unentwickelter Kraft und ungefehlten Geschmacks. Dem gegenüber ist die gotische Epoche Jugend, eine frisch, kühn, hoch und mutig strebende Jugendzeit. Der gotische Plastiker haucht seinen Gestalten, selbst dem Manne und Greise, einen jugendlichen Zug, zumal die Anmut und keusche und unentweihte Schönheit der Jugend ein; denselben frohen, heitern und

Romanismus und Gotik.

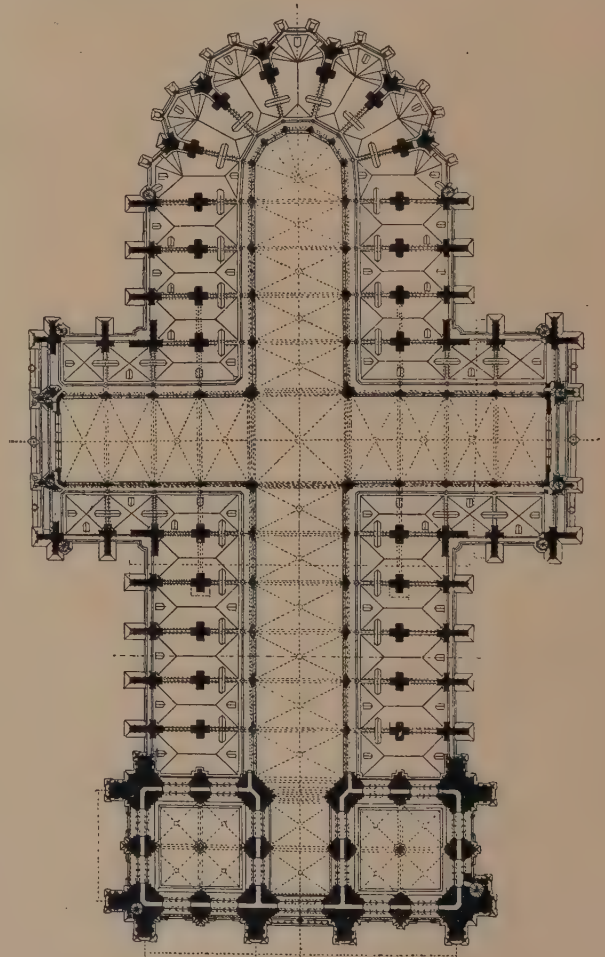


Fig. 824. Grundriß des Kölner Domes über den Triforien. Nach Schmitz-Ennen.

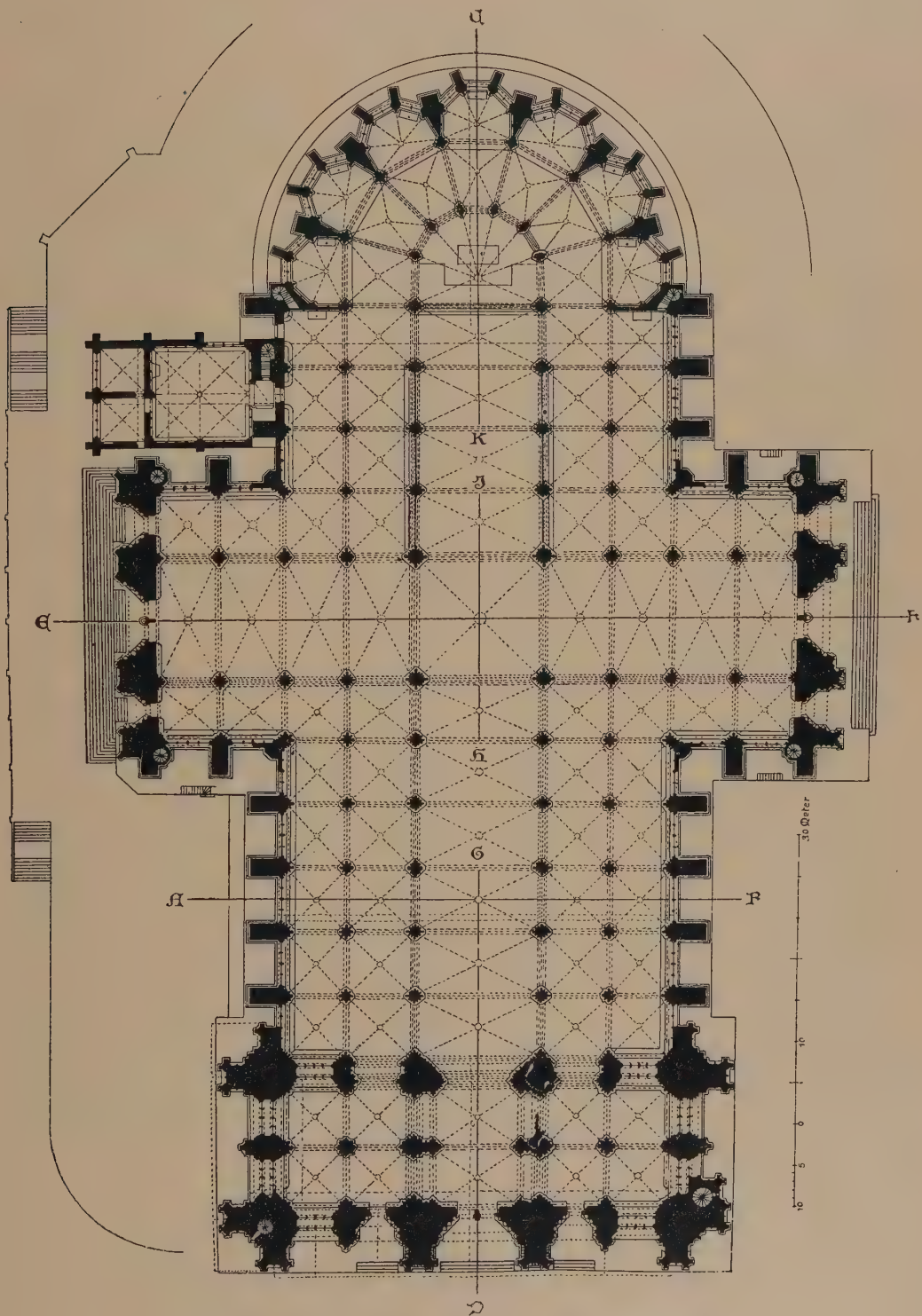


Fig. 825. Grundriß des Domes zu Köln. Nach Schmitz-Ennen.

Epoche kühnen Jugendmut finden wir in dieser Zeit auf allen Gebieten, in Kunst und Leben. Diefem Zeitraume gehört daher auch das Vorrecht der Jugend, die Be-
 jugend- Schwungs. geisterung an, eine aus der Religion gefchöpfte und zunächft für die Religion



Fig. 826. Gewölbe, Fenster und Triforien des Schiffes und Transeptes im Dom zu Köln, Untenansicht.
 Nach einer Photographie der Meßbildanstalt in Berlin.

glühende, aber sodann für alles Edle und Große erregbare Begeisterung. Den schönsten Beweis hierfür liefern die Kreuzzüge, welche als ein Rätsel erscheinen müßten, wenn die Kraft heiliger Begeisterung nicht möglichst hoch angeschlagen wird.

Und es sind nicht etwa bloß einzelne große Männer, welche durch ein begeistertes Wort das Volk zu einem plötzlichen Aufschwung erregen; nein, die

jugendfrische Begeisterung brennt in jedem Herzen, vom Kinde — man denke nur an den sogenannten Kinderkreuzzug! — bis zum Greise, und sie ist so tief gewurzelt, daß sie jahrhundertlang Blüten und Früchte zeitigt.

Eine derartige jugendliche Begeisterung mußte den Trieb in sich fühlen, auf allen Gebieten entsprechende Werke als Zeugen ihrer Kraft zurückzulassen. Auf dem Felde der Politik setzte man sich nichts Geringeres zum Ziele als die Gründung eines christlichen Weltreiches unter der geistlichen Oberhoheit des Papstes und der weltlichen Schirmvogtei des Kaisers. Im Gebiete der Wissenschaft stellte die Scholastik Lehrgebäude auf, so groß und verzweigt und erhaben wie die gotischen Dome. Mit aller Schärfe des Verstandes und mit allem Rüstzeug des Geistes wurde die christliche Wahrheit in ihren Lehren und Glaubenssätzen, in ihrer alles umspannenden segensreichen Wirkfamkeit und Gnadenfülle verteidigt. Aus der Eigenart der gesellschaftlichen, politischen und religiösen Zu-

Ziele der
Zeit.

Christ-
liches
Weltreich,
Scholastik.

stände erwuchs das glanz- und farbenreiche Rittertum, und neben demselben erhob sich zu immer größerer Bedeutung, Macht, Reichtum und thatenlustiger Kraftfülle das Bürgertum, zumal in den Städten. Kurz, alle Kreise der Gesellschaft wurden von dem Triebe nach Fortschritt, Entwicklung, Ausbildung ergriffen. Ging das Leben in tausendfache Bestrebungen und Gegensätze auseinander, so wurde alles wieder durch die heilige, religiöse Begeisterung geeinigt. Sie rief neue kirchliche Orden und Genossenschaften, zumal den Orden des poesiereichen hl. Franziskus hervor. Von religiösen Anschauungen,

Pflichten und Aufgaben ging auch das Ritterwesen und zwar nicht bloß das geistliche, sondern auch das weltliche aus. Das Bürgertum bekundete sein Können und Vermögen am liebsten dadurch, daß es zum Ruhme des Allerhöchsten erhabene Werke der Baukunst unternahm. Die scholastische Wissenschaft endlich machte

Rittertum,

Bürger-
tum.

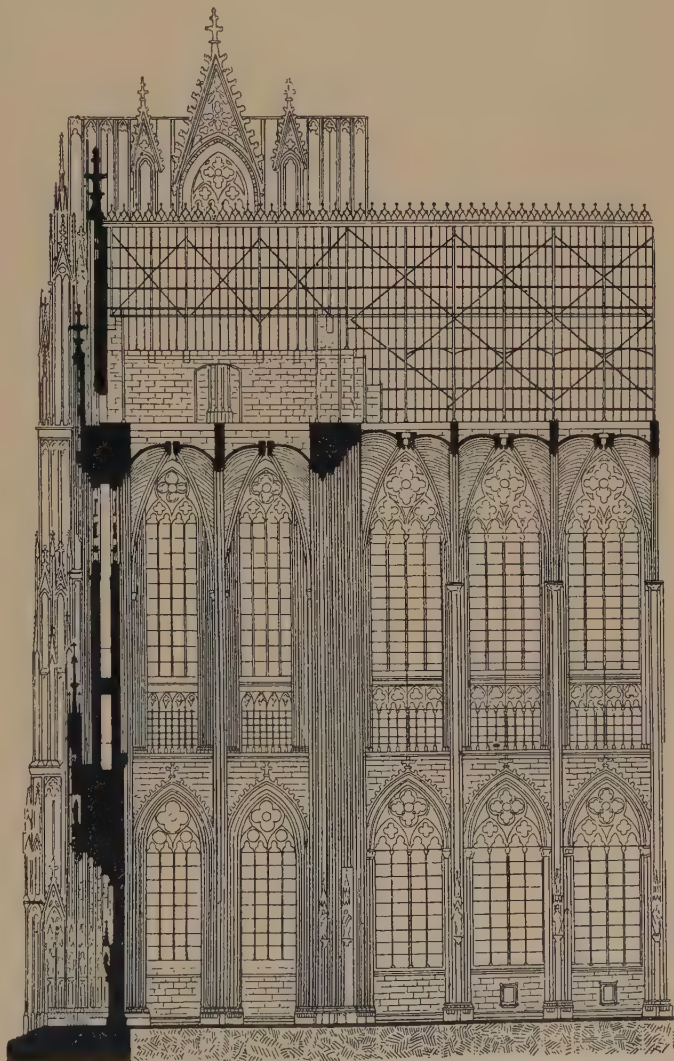


Fig. 827. Längenschnitt durch das Schiff des Doms zu Köln, gegen den Eingang. Nach Schmitz-Ennen. Vergl. Hauptplan, Schnitt D G.

Drang zu
Kunst-
schöpfun-
gen.

vollends alle Errungenschaft des Geistes der Religionswissenschaft dienstbar.

Ein solches von so jugendlicher Begeisterung getragenes Leben mußte in jeder Weise auch zu künstlerischen Schöpfungen drängen, das Leben bot ja selbst die mannigfachsten Stoffe und die herrlichsten Ideen. Ja, um dies gleich auszusprechen, seit den

Griechen

warniemehr
eine Kunst
aus so inner-
stem, tiefstem
Borne, aus
einem so leb-
haft gefühl-
ten Bedürf-
nis und

Triebe her-
vorgegan-
gen. Wir wer-
den daher auch

sehen, daß
keine andere
Kunst neben
der der Helle-
nen so origi-
nell, so ganz
neu und

eigenartig,
so ganz und
voll das Pro-
dukt der in-
nern Voraus-
setzungen

war, wie die
Gotik. Keine
zweite Kunst,
wir wiederho-
len es, kann in
dieser Bezie-
hung der hel-
lenischen so
ganz ebenbür-
tig gegenüber-
treten wie die
Kunst der Go-
tik. Hellenis-
mus und Gotik,

— damit find

Gotik und
Antike.



Fig. 828. Chorhaupt mit Dachreiter Kölner Dom. Nach Photographie.

die zwei originellsten, aus verschiedenen religiösen Begriffen und nationalen Vorbedingungen und Anlagen hervorgegangenen Kunstrichtungen genannt, welche wie keine andern selbständig sich darstellen. Wie wir dort die höchste Blüte des antiken, klassischen Ideals haben, so finden wir hier die ausgereifte Frucht christlicher und arischer Kunstthätigkeit. Die Leistungen dort und die Leistungen hier fordern daher von selbst zu einer Gegenüberstellung und einem Vergleiche auf. Und die Gotik hat zum wenigsten den Vergleich sicherlich nicht zu scheuen. Aber um gerecht zu vergleichen, muß man die zwei wichtigsten Vorbedingungen



Fig. 829. Innenansicht des Chores im Dome zu Köln. Nach Photographie.

wohl in Anschlag bringen, die Religion und das nationale Talent. In erster Hinsicht hatte die Gotik als Kunst des Christentums freilich einen unendlichen Vorsprung und eine unermessliche Ueberlegenheit voraus, was hier keiner weiteren Auseinandersetzung bedarf. Zieht sich durch die Glaubensansichten des Griechen auch mancher edle und poetische Zug, über eine „schöne Menschlichkeit“, das ist, über das Irdische kommt er doch nicht hinaus. Dem christlichen Mittelalter dagegen erschloß das Christentum die erhabensten Geheimnisse der Gottheit und Ewigkeit, und gab ihm Ideale von ewiger, überirdischer und unvergänglicher Schönheit. Das sicherte seinen Schöpfungen einen Inhalt und mußte ihn zu Leistungen anregen, von denen der Griechen keine Ahnung haben konnte. Was dagegen die nationale Begabung betrifft, so ist ohne weiteres anzuerkennen, daß in den Talenten des Griechen ein größeres Ebenmaß bestand, was sich durch das sprichwörtlich gewordene griechische Maß, durch Klarheit und Geschmack so un-

Religion.

Natürliche
Begabung.

vergleichlich rein in den formalen Gestaltungen auspricht. Ein derartiges Gleichgewicht in den Geistesgaben befaß der Nordländer germanischer Abkunft nicht. Sein inneres Leben gravitierte um zwei Pole, nüchterne Verständigkeit und jugendliche, gefühlsinnige Schwärmerei. Ihren höchsten und großartigsten Ausdruck fand jene in der scharffinnigen Dialektik der Scholastik, diese im farbenreichen, poesievollen, aber auch phantastischen Ritterwesen mit dem hohen kühnen Sinn und dem schwärmerischen Minnedienste. Diese beiden Grundzüge des mittelalterlichen nordischen Wesens werden wir, aber zu lebendiger Einheit verbunden, in den gotischen Bauformen sich charakteristisch aussprechen sehen.



Fig. 831. Hörenschnitt durch den Chor des Doms zu Köln.
Nach Schmitz-Ennen. Vergl. Hauptplan, Schnitt CK.

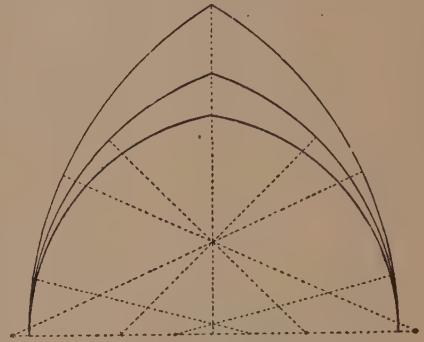


Fig. 830. Spitzbogen.

Ein guter Teil mathematischer Gründlichkeit und Schärfe und nüchterner Besonnenheit werden immer zu einem guten Architekten gehören, aber seine Bauformen werden erst in Fluß kommen, Schwung gewinnen und die Sprache des Ideellen reden, wenn Gefühl und Phantasie ihnen Odem und Leben einhauchen. Wie die großen Lehrgebäude der Scholastiker, eines Albert des Großen, Thomas von Aquin, Duns Scotus etc. auf scharfer Begriffsentwicklung, feinen Unterscheidungen, Teilungen, Distinktionen, Folgerungen aufgebaut wurden, so entstanden auch die großen Dome durch das weitverzweigte, künstlich angelegte System einer überaus scharffinnigen, gediegenen, kühnen Konstruktion, welche aber allerdings mehr von Phantasie und Gefühl durchdrungen ist, als die Schöpfungen der scholastischen Meister.

Die gotische Kunst gedieh, wie oben gesagt worden, unter dem Hauche und dem Sonnenscheine hoher religiöser Begeisterung, und stund so vorzüglich im Dienste und Solde der Religion und der Kirche. Doch hat sich eine große Wandlung voll-

zogen. In der romanischen Periode waren die tüchtigsten Baumeister und Bau-techniker Mitglieder und Angehörige religiöser Orden, zumal der Benediktiner und Cisterzienser. Infolge der vielen baulichen Unternehmungen ersten Ranges während der langen romanischen Periode und bei dem allgemeinen Aufschwunge des bürgerlichen Elementes bildeten sich die Laien

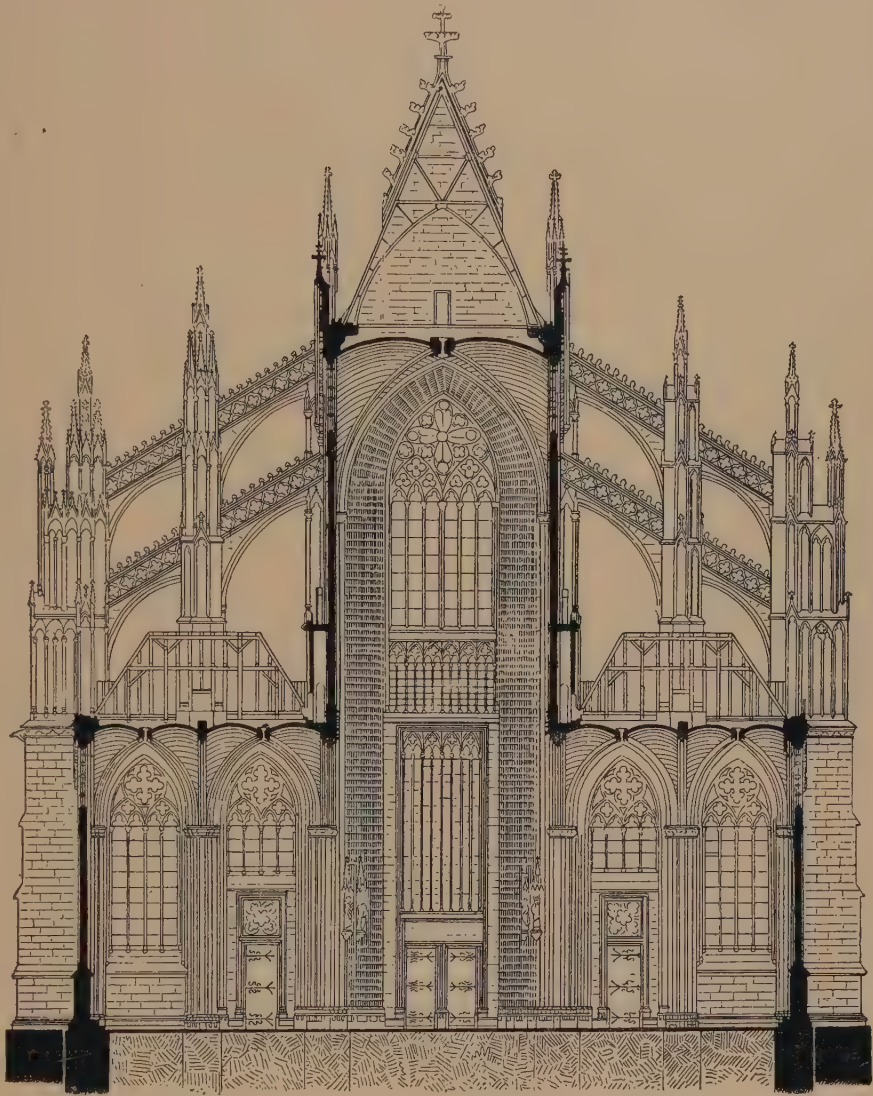


Fig. 832. Querschnitt, Dom zu Köln. Nach Schmitz. Vergl. Hauptplan, Schnitt AB.

zu tüchtigen Technikern und Werkmeistern aus. Wenn nun auch der gotische Stil wie jeder andere das Ergebnis aller wirkfamen Kulturelemente war, so mag das Laienelement doch zur rascheren und naiveren Ausbildung der Gotik viel beigetragen haben. Diese aus den Arbeiterkreisen hervorgegangenen Meister besaßen keinerlei gelehrte Bildung, waren folglich nicht abhängig von klassischen Erinnerungen oder Vorbildern, fühlten den Drang des Neuen unmittelbar und freier, und faßten die neuen Formen in Konstruktion und Ornamentation naiver und objektiver auf. Das Widerspiel zeigt unsere neueste Zeit. Ihre Unselbständigkeit und Zerfahrenheit rührt zum großen Teile von unserer gelehrten Kenntnis und von der Abhängigkeit gegenüber allen Stilen der Vorzeit ab.

Laien-Bau-
meister.

Die in den klösterlichen Bauschulen gebildeten Werkleute, besonders die Steinmetzen, verbanden sich zu Vereinen, welche an religiöse Bruderschaften und geschlossene Innungen erinnern, aus denen später die Bauzünfte hervorgingen.

Bauhütten. Es sind die sogenannten Bauhütten mit bestimmten Satzungen und Vorstehern, mit genauer Rangordnung unter den Mitgliedern, den Lehrlingen, Gefellen, Parlierern und Meistern, und mit eigener Gerichtsbarkeit. Ihr Zweck war die Heranbildung und Beschäftigung tüchtiger Techniker, die Fortpflanzung der Regeln und Vorteile der Kunst und des Handwerks unter den Eingeweihten und die Wahrung ihrer Interessen. Jeder Gefelle bekam sein Handwerkszeichen (Fig. 822), welches er in die von ihm bearbeiteten Werkstücke einschchnitt. Dieselben werden in neuester Zeit gesammelt und zu bau- und kunstgeschichtlichen Aufschlüssen ausgenutzt. Derartige Bauhütten bestanden in mehreren Städten schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts; im Jahre 1459 fand eine Verbrüderung aller Einzelvereine in Deutschland, in der Schweiz und Ungarn statt. Unter den Oberbauhütten in Straßburg, Köln, Wien und Bern — an der letzten Stelle trat später Zürich — standen seither die Unterbauhütten in den genannten Ländern.

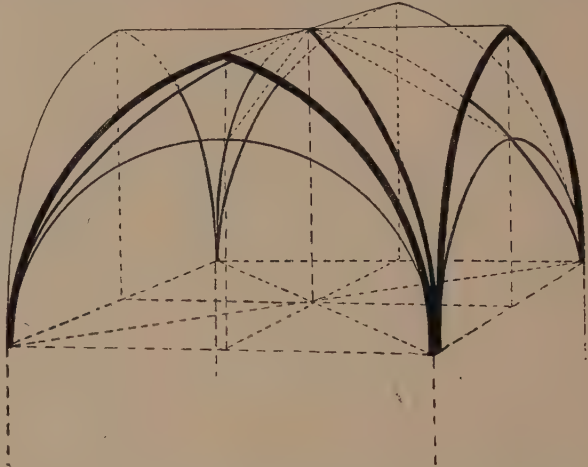


Fig. 833. Schematische Darstellung eines gotischen Kreuzgewölbes. Nach Gonse.

2. ENTSTEHEN DES GOTISCHEN BAUSTILS.

Heimat der
Gotik.

Die Heimat der Gotik ist, wie schon bemerkt worden, die nördliche Mitte Frankreichs, zumal die Landschaft Isle-de-France. Der Norden Frankreichs besaß viel weniger Denkmale der römischen Baukunst als der Süden und wurde darum auch weniger davon beeinflusst. Andererseits war er dichter mit Franken besetzt worden und kam in nähere Beziehung und engere Verbindung mit den Normannen und andern germanischen Stämmen. In der romanischen Stilepoche waren in diesen Gebietsteilen keine sehr hervorragenden Bauten entstanden. Vermöge der centralen Lage stunden sie aber doch allen Einflüssen von der Normandie,



Fig. 834. Basen der Pfeiler im Hauptschiff des Kölner Doms. Nach Photograph.

von Burgund und den südlichen Provinzen aus offen. Daß Gegenden, welche bedeutende Denkmale des romanischen Stils besaßen und diesen nach irgend einer Richtung folgerichtig und geschlossen ausgebildet hatten, wie mehrere Landschaften Frankreichs, vor allem aber Deutschland, zäher an diesen For-

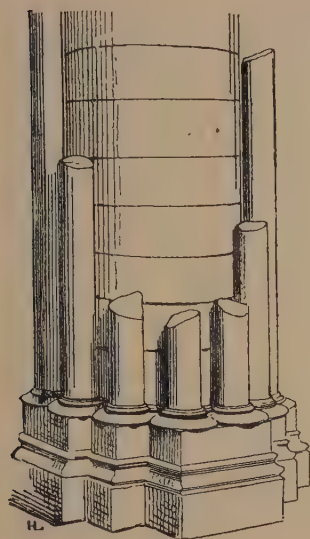
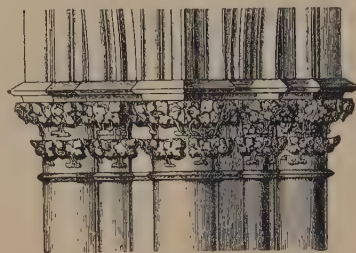


Fig. 835. Aufriss und Durch-
schnitt eines Pfeilerbündels
(Dienfte) aus Notre-Dame,
Paris. Nach Viollet-le-Duc.

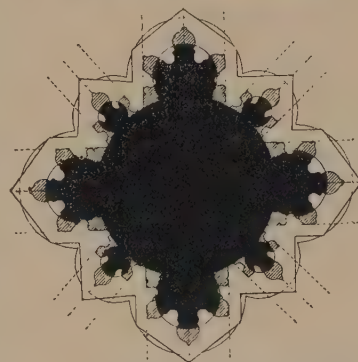
Allein die Verhältnisse sind schlanker, die Massen organischer verteilt und gegliedert; mit dem Rundbogen am mittleren Thore und dem Fenster darüber wechselt der Spitzbogen an den Seitenportalen und den entsprechenden Fenstern. Vier Jahre später stand auch der Chor mit der Krypta und einem Umgang mit sieben Kapellen fertig da. Die Krypta spricht noch ganz die Sprache des Romanischen mit allerlei Anklängen an antike Muster und Erinnerungen, was auch im obern Chore teilweise der Fall ist, dagegen sind alle Wölbungen im Kreuz und im Spitzbogen mit starken Rippen-Gurten und leichten Kappen ausgeführt, also ganz in der fortgeschrittenen Konstruktion der Gotik. Beim Neubau des Langhauses schloß sich Abt Suger mehr an das schon Bestehende an. Uebrigens wurde dieser Bauteil nach kaum neunzig Jahren vollständig erneuert, während die Fassade und der Chor trotz der Verwüstung des Heiligtums in der französischen Revolution und der feither durchgeführten Restauration die Grundzüge der ursprünglichen Anlage Sugers bewahrt haben. So hatte sich an der Stiftskirche zu St.-Denis der Uebergang vom Romanischen zur Gotik im Laufe weniger Jahre vollzogen. Andere

men und Errungenschaften festhielten, ist natürlich. Durch eine derartige Ueberlieferung war das nördliche Frankreich nicht gehemmt und somit wohl geeignet, der Ausgangspunkt einer erhöhten und neuen Stilentwicklung zu sein.

Dazu kamen andere fördernde Umstände. Paris ward gerade damals zu einem immer bedeutendern politischen Mittelpunkt; die Stadt wurde ferner zur Chorführerin in der Scholastik und Vermittlerin höfischen Dichtens und ritterlichen Wesens. In der Entwicklung des gotischen Stils steht daher nicht mehr Deutschland an der Spitze der Bewegung, sondern Paris und die ganze nördliche Hälfte Frankreichs übernehmen die tonangebende Rolle. Der erste Schritt zu gotischer Gewölbekonstruktion wurde, wie wir früher gesehen, in der Abteikirche zu Vézelay gethan. Der Benediktinerabt Suger von St.-Denis bei Paris machte sich dann sofort die neue Errungenschaft zum vollen Eigentum und beutete die konstruktiven Vorteile, deren sie empfänglich war, aus. Im Jahre 1140 vollendete er den Neubau der Fassade an seiner Stiftskirche. Als Vorbild diente offenbar St.-Etienne in Caen.



Abt Suger.



St.-Denis.

Fig. 836. Pfeilerdienste und Kapitelle
aus dem Hauptschiff des Doms
zu Köln.
Nach Schmitz-Ennen.

Sammlung
der Ele-
mente.



Fig. 837. Gesamtansicht eines Pfeilers aus dem Hauptschiff des Kölner Doms. Nach Photographie.

Kirchen entstanden sofort in rascher Folge, welche auf dem eingeschlagenen Wege weiter gingen.

Das hohe Verdienst des Abtes Suger besteht darin, die zerstreuten Elemente gesammelt, verbunden und folgerichtig angewendet zu haben. Der Spitzbogen (Fig. 823 und 830) war vereinzelt in Frankreich immer angewendet worden, wie noch jüngst in der Kathedrale zu Autun und in der Abteikirche zu Vézelay. Dieser Bau lehrte auch das Einspannen kräftiger Steinrippen in den Gewölben, wenn auch die Folgerung der leichten Füllungen noch nicht gezogen worden war. Umgänge mit radial gestellten Kapellen waren in Burgund und in der Auvergne längst nichts Seltenes. Die im Süden beliebte Anwendung von Halbtonnen bot die Grundform für die Strebebogen zur Sicherung des überhöhten Mittelschiffes. Eine kühne Höhenentwicklung lehrten die normannischen Denkmale u. f. f. So waren die Elemente zu einem neuen Baustil vorhanden, aber vereinzelt und zerstreut: ihre organische Verbindung und Einigung war die Aufgabe der Frühgotik. Doch bevor wir die geschichtliche Entwicklung weiter verfolgen, müssen wir die gotische Konstruktionsweise näher betrachten.

II. DAS KONSTRUKTIVE SYSTEM.

Die gotische Konstruktion ist in sich so einheitlich, geschlossen und anderseits so künstlich und verzweigt, daß man am besten und leichtesten eine klare Vorstellung und Einsicht gewinnt, wenn dieselbe an einem vollendeten gotischen Denkmale konkret nachgewiesen wird. Die Unterschiede und Abweichungen in der örtlichen und zeitlichen Entwicklung und



Fig. 838. Gewölbekonstruktion im Chore des Doms zu Köln. Nach einer Photographie der kgl. preuß. Meßbildanstalt.

an einzelnen Bauten lassen sich dann sehr leicht einflechten oder bei der geschichtlichen Uebersicht nachholen. Ein derartiges Denkmal, welches die gotische Stilhöhe kennzeichnet und die vollendetsten Formen der Konstruktion und Ornamentation darstellt, ist der Dom der heiligen drei Könige in Köln.

Unter dem Kaiser Friedrich Rotbart wurden (1163) die Reliquien der hl. drei Könige von Mailand nach Köln in den alten, unter Karl dem Großen begründeten Dom übertragen, welcher sofort das Ziel zahlloser Wallfahrer wurde. Der erhöhten Würde und Bedeutung der Stätte schien der glaubensvollen Zeit der

alte Dom nicht mehr zu entsprechen. Schon der hl. Erzbischof Engelbert I. († 1225) dachte an einen Neubau. Erst unter Konrad von Hochstaden (1237 bis 1261) am 15. August 1248 wurde der Grundstein zum heutigen Wunderbau gelegt. Als Urheber des Planes wurde lange Zeit, doch ohne genügenden Grund, der selige Albertus der Große angesehen. Als erster Leiter des Baues, dem man auch die Planzeichnung zuzuschreiben geneigt ist, erscheint Gerhard de Rile (aus dem Dörfchen Riel bei Köln). Der Plan lehnt

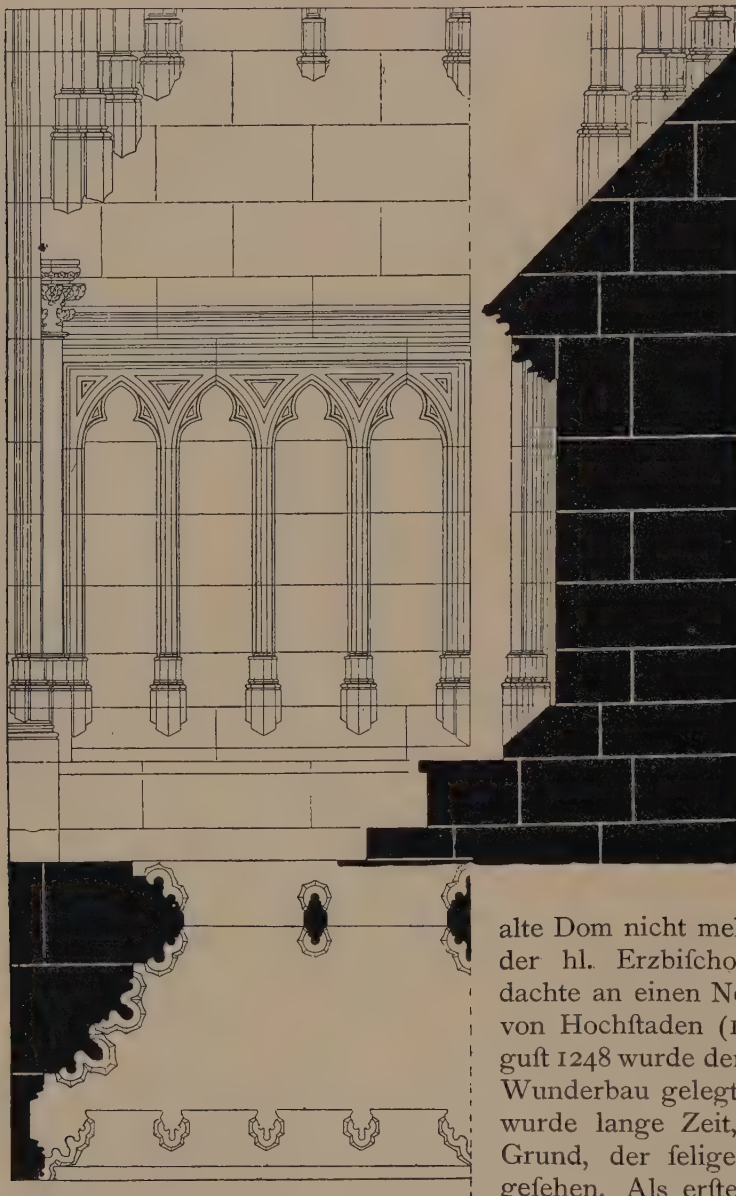


Fig. 839. Grundriß, Schnitt und Aufriß einer Fensterbasis. Dom zu Köln.
Nach Schmitz-Ennen.

Dom zu
Köln.

Gründung
deselben.

Bau-
meister.

sich übrigens in den Hauptlinien an den Grundriß der Kathedrale von Amiens, die eben im Bau begriffen war, an; Einzelheiten erinnern an das Studium anderer nordfranzösischen Bauten, so sind die Fenster der Chorkapellen denen der Ste.-Chapelle in Paris nachgebildet. — Am 27. September 1322 wurde der Chor, mit dessen Bau das riesige Unternehmen begonnen hatte, vom Erzbischof Heinrich von Virneburg geweiht. Darauf wurden das Kreuzschiff, das Langhaus und besonders der Südturm in Angriff genommen; im Jahre 1437 war derselbe bis zum dritten Gefchoße vorgerückt; höher stieg er nicht bis zum Jahre 1868. Für den nördlichen



Turm, das Kreuzschiff und für das Langhaus geschah sehr wenig, nur die nördlichen Seitenschiffe wurden eingewölbt und erhielten zu Anfang des 16. Jahrhunderts die heute noch vorhandenen schönen Glasfenster, dann wurde der Bau nur noch mit schwachem Eifer betrieben, bis um 1560 ein vollständiger Stillstand der Arbeiten eintrat. Schon frühe ward der vollendete Chor im Mittelschiff durch eine 2,20 m dicke Mauer und im Umgange auf ähnliche Weise gegen den Westen zu abgeschlossen. — Napoleon I. bewunderte die maleurische Ruine; sie wurde von in- und ausländischen Revolutionshelden geplündert und diente als Heumagazin.

Fig. 840. Blick in den Chor und das Transept im Kölner Dom.
Nach Photographie.

Nach dem wiedererlangten deutschen Selbstbewußtsein in den Freiheitskriegen erfüllte erst einzelne Männer, wie J. von Görres, die Brüder Sulpiz und Melchior Boisseree etc., dann allmählich einen großen Teil der Nation, Fürsten und Volk, der Wunsch, das herrliche Denkmal, dessen Ausbau die Zwietracht Gedanken an die Fortsetzung des Baues.

Restauration des Alten.

Wiederaufnahme des Baues.

Vollendung.

Maßzahlen.

verhindert, vor gänzlichem Verfall zu retten, ja der Vollendung zuzuführen. Durch sein Prachtwerk über den Dom und das Wiederauffinden der Originalpläne gewann namentlich Sulpiz Boisserée in den weitesten und höchsten Kreisen Freunde für das Werk. Die Reparaturbauten wurden besonders seit 1824 unter Friedrich Adolf Ahlert, dann nach seinem Tode (1833) unter Zwirners einsichtsvoller Leitung ausgeführt. Seit dem Jahre 1840 nahm der kühne Gedanke, den Dom auszubauen, immer festere Gestalt an, und unter dem Protektorate des edeln und kunstfinnigen Königs Friedrich Wilhelm IV. wurde der Dombauverein gegründet. Mit dem Preußenkönig schritten andere Fürsten, zumal Ludwig von Bayern, an der Spitze des Unternehmens. — Am 4. September 1842 wurde der neu hergestellte Dom festlich eingeweiht, und Friedrich Wilhelm legte unter unermeßlichem Jubel den Grundstein zum Weiterbau, welcher mit den freigebig gewährten königlichen Mitteln und unter der opferwilligen Teilnahme der ganzen Nation glücklich und rasch gedieh. Im Jahre 1848 fielen die seitlichen Abschlußmauern des Chores, nachdem die Seitenschiffe eingewölbt und verglast worden. Im Jahre 1863 wurde auch die mittlere Abschlußmauer entfernt und der Chor mit dem herrlich vollendeten Quer- und Langhaus in Verbindung gesetzt. In die Leitung trat nach Zwirners Tod Richard Voigtel seit 1861 ein. Noch fehlte der Ausbau der Türme, noch erhob sich auf dem Torfo des südlichen Turmes das unselige Wahrzeichen Kölns seit dem 15. Jahrhundert, der Domkran; er verschwand 13. März 1868. Eine Dampfmaschine kam an seine Stelle, welche die Hinauffschaffung der Bausteine besorgte. Am 15. Oktober 1880 wurde die Vollendung nicht nur des herrlichsten gotischen Domes, sondern des schönsten mittelalterlichen Bauwerks und eines der schönsten Gotteshäuser der Welt gefeiert. — Die äußere Länge des Domes mißt 135,6 m, die Breite 61 m, die innere Länge im Lichten 119 m, die Breite 45,26 m; die äußere Länge des Querschiffes 86,25 m, die innere 75 m; der ganze Flächenraum in lichter Ausdehnung mit Einrechnung der freistehenden Pfeiler mißt 6166 Quadratmeter.¹⁾ Der First des Dombaches erhebt sich zu einer Höhe von

61,5 m über dem Boden; der ganz aus Eisen konstruierte Dachreiter über der Vierung hat eine Höhe von 109,8 m, jeder der beiden Haupttürme eine solche von 156 m; hiervon kommen $\frac{3}{5}$ auf die vier untern Geschosse, $\frac{2}{5}$ auf die durchbrochenen Helmspitzen.²⁾



Fig 841. Schlußstein mit Rippenanfängen vom Chorgewölbe im Dome zu Köln. Nach Originalphotogr.

¹⁾ An Flächeninhalt hat St. Peter in Rom 15,166, der Dom in Mailand 8406, St. Paul in London 7776, die Hagia Sophia in Konstantinopel 6893, der Dom in Antwerpen 4960, in Speier 4470, in Straßburg 4087, in Mainz 3675, der Dom in Wien 3175, das Münster in Freiburg 2950 qm.

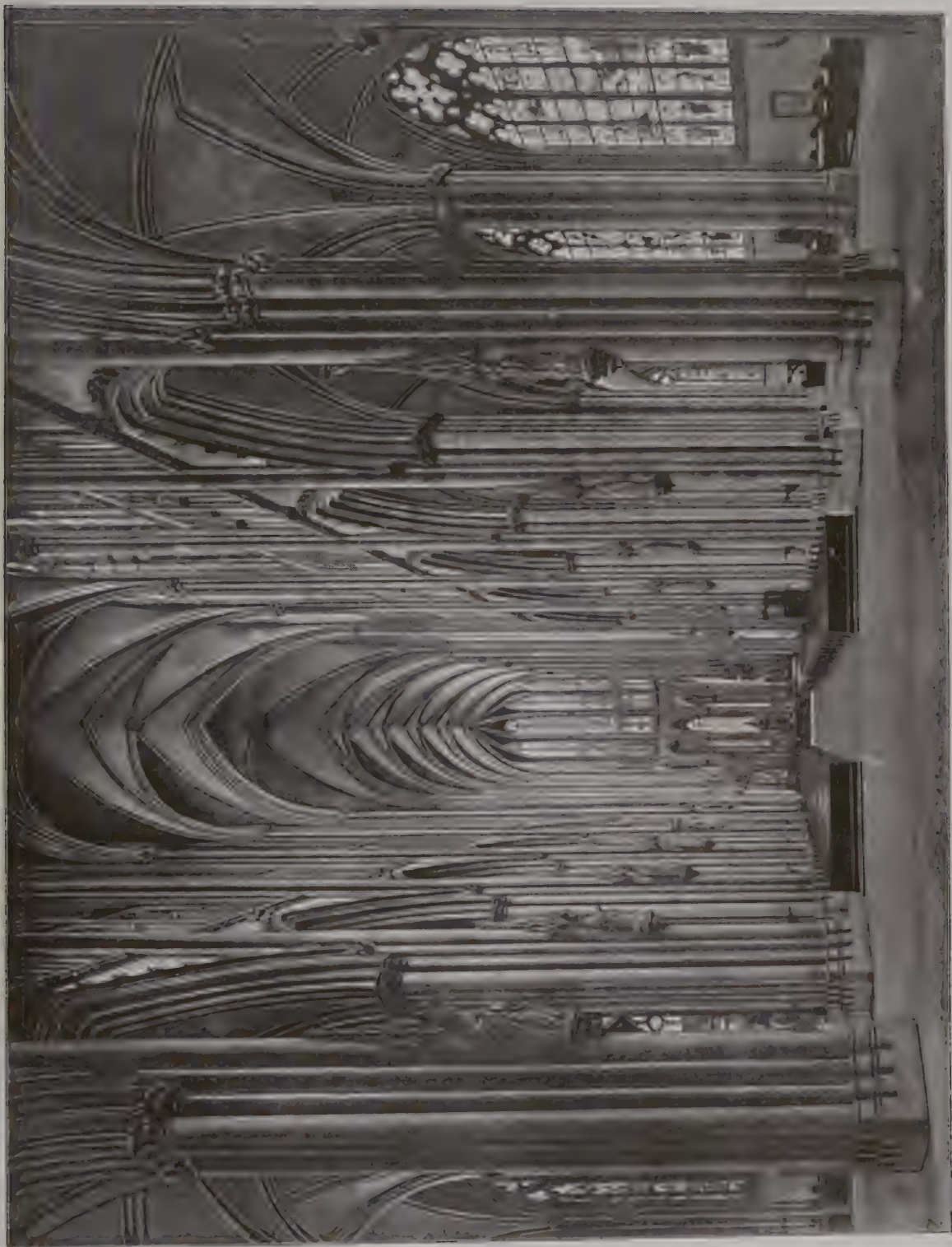
²⁾ Der Dachreiter des Doms in Rouen hat 151,12 m Höhe, der Turm des Ulmer Münsters ungefähr gleichviel nach Böblingers Entwurf, der Turm der Nikolaikirche in Hamburg 144,20, vom Münster in Straßburg 142,10 von St. Peter in Rom 138, die Pyramide des

GOTISCHE BAUKUNST.



DAS HAUPTSCHIFF DES KÖLNER DOMES VOM CHORE AUS GESEHEN.

Nach Photographie.



INNERES DES DOMES ZU KÖLN.

Nach Photographie.

Was das Baumaterial betrifft, so wurden im Mittelalter ausschließlich Steine aus den Brüchen am Drachenfels im Siebengebirge verwendet, Trachytblöcke, welche eine geringe Wetterbeständigkeit besitzen, weshalb die älteren Teile, zumal am Südtürme, zu Anfang dieses Jahrhunderts arg verwittert waren und eine kostspielige und mühsame Erneuerung erforderten. In der Neuzeit wurde an der Außenseite des Domes vorzüglich für die den Einflüssen der Witterung am meisten ausgesetzten Teile fast ausschließlich der sehr widerstandsfähige Oberkirchener Sandstein verbaut. Die Gewölbe sind aus leichtem porösem Tuffstein konstruiert, der Dachstuhl des Langhauses aus Eisen.

Nach diesem kurzen geschichtlichen Ueberblick betrachten wir die konstruktiven Formen und Gedanken in den Planlinien und im innern und äußern Aufriß.

Wie ein Blick auf den Grundriß, Längen- und Querschnitt (Fig. 824, 825, 827, 831 und 832) zeigt, setzt sich der Bau aus mehreren, fest verbundenen Teilen zusammen. Dem dreifachen Eingange zunächst liegt eine große Vorhalle, die zum Innenraum gezogen ist; über den zwei, von je vier Kreuzgewölben überspannten Quadraten zu beiden Seiten mit den riesigen Eckpfeilern, erheben sich die beiden Haupttürme. An die Turmhallen schließt sich das aus fünf Gewölbejochen bestehende, fünfschiffige Langhaus an. Darauf schneidet das dreischiffige Querhaus (Fig. 853) ein. Jenseits desselben setzt sich das Langhaus noch fünfschiffig in drei Travéen fort; dann ziehen sich die inneren Seitenschiffe als Umgang um den Chor (Fig. 828 und 829) herum, während die äußern Nebenschiffe sich in einen Kranz von sieben polygonalen, von einander getrennten Kapellen auflösen. Der Chor selbst ist aus fünf Seiten eines Zwölfecks, jede einzelne Kapelle aus drei Seiten des Achtecks gebildet. Anderwärts legte man andere Formen zu Grunde, doch immer bis auf seltene Ausnahmen, ein regelmäßiges Polygon.

Was im Grundriß zunächst auffällt, ist, daß das starkvortretende Kreuzschiff verhältnismäßig

Cheops 137, St. Stephan in Wien 136,70, der Dom zu Amiens 134, die Pyramide des Chefred 133, St. Martin in Landshut 132,50, das Münster zu Freiburg 125, die Kathedrale in Antwerpen 123, der Dom in Florenz 119, St. Paul in London 111,30, der Dom in Mailand 109, das Rathaus in Brüssel 108, der Asinelli-Turm in Bologna 107, der Invalidendom in Paris 105, der Dom in Magdeburg 103,90, der Dom zu Augsburg 102, der Schloßthurm in Dresden 101, die Frauenkirche in München 99, die Petrikirche in Berlin 81,80, Notre-Dame in Paris 71, die Sophienkirche in Konstantinopel 58, der schiefe Turm in Pisa 57, das Pantheon in Rom 43, der Obelisk auf dem Konkordienplatz in Paris 27 m Höhe.

Material.

Grundplan.

Hauptteile.

Querhaus.



Fig. 842. Mittelfenster der Fassade. Dom zu Köln. Nach Photogr.

weit gegen den Eingang gerückt, beziehungsweise der Chor vergrößert ist, da dessen Schranken bis zum Mittelbau des Kreuzschiffes zurückgesetzt sind. Eine Krypta oder Unterkirche kommt nicht vor, daher ist der Chor nicht erhöht; wo dies geschah, begnügte man sich mit zwei bis drei Stufen. Nichts sollte das Auge hemmen, frei den Blick durch die weiten und hohen Hallen schweifen zu lassen.

Wölbungs-
formen.

Für die Planlinien, wie für den innern und äußern Aufbau sind die Wölbungsformen (Fig. 838) von durchschlagender Bedeutung. Das quadratische Kreuzgewölbe der Vierung dient nicht mehr wie im Romanischen als Modulus oder Grundmaß. Das Mittelschiff hat ebenso viele Kreuzgewölbe (Fig. 826 und 833) wie die Abseiten, in den letzten

sind dieselben annähernd quadratisch, im ersten haben sie die Form langgezogener schmaler Rechtecke. Diese in romanischer Weise aus dem Halbkreise zu überwölben, wäre unmöglich, außer man wollte die Bogen über den schmälern Seiten überhöhen oder die über den Langseiten knicken u. dgl. Die Gotik begegnet keinerlei Schwierigkeiten, da sie überall und folgerichtig den Spitzbogen (Fig. 830) anwendet. Während nämlich über zwei Stützen nur ein Halbkreis geführt werden kann, lassen sich beliebig viele, höhere oder niedere Spitzbogen schlagen, je nachdem der Zirkel in den Stützen selbst, innerhalb oder außerhalb derselben angesetzt wird. In Köln sind die Spitzbogen mit dem Abstand der Stützen als Radius gezeichnet oder, was daselbe ist, über einem gleichseitigen Dreieck. Liegen die Mittelpunkte der beiden Bogensegmente innerhalb der Schenkel, so ent-

Spitz-
bogen.

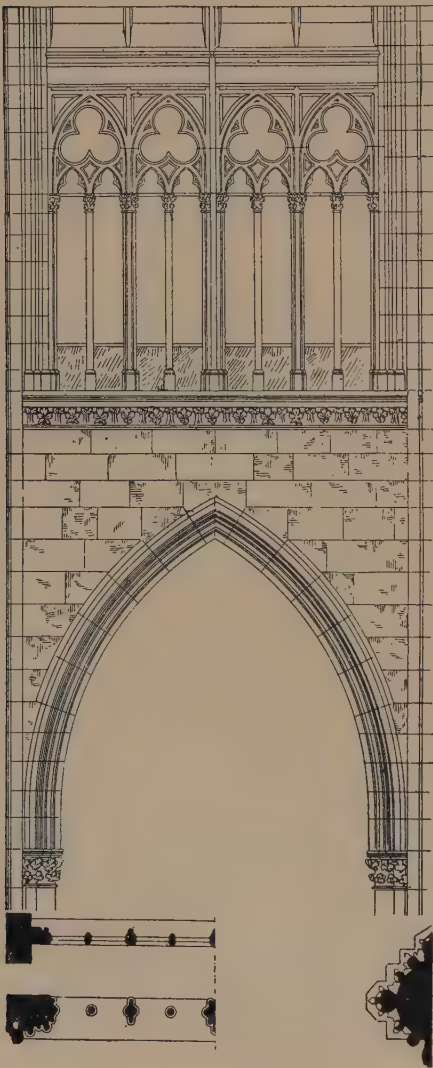


Fig. 843. Triforien im hohen Chore.
Nach Schmitz-Ennen.



Fig. 844. Fiale, Dom zu Köln. Nach Photogr.

ent-

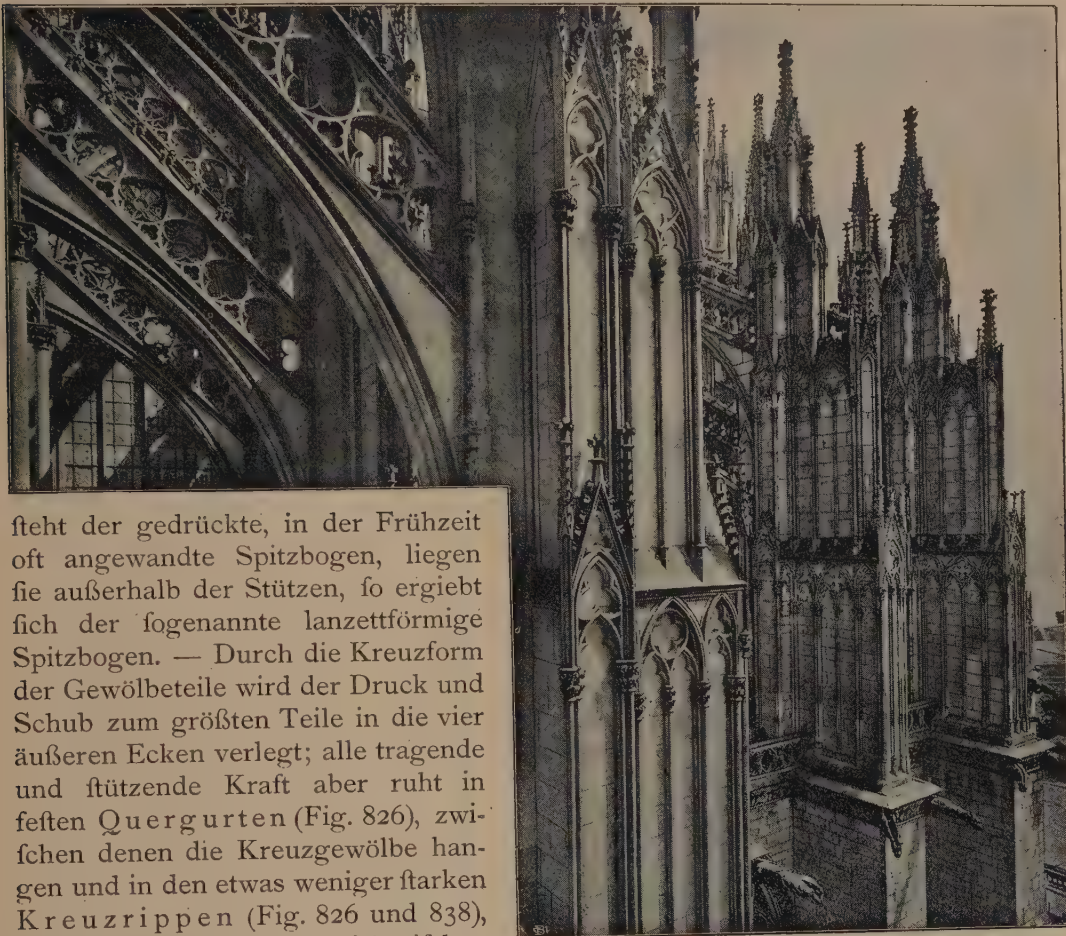


Fig. 845. Strebpfeiler vom Chore des Domes in Köln.
Nach Photogr. der Meßbildanstalt in Berlin.

Quergurte.

Kreuz-
rippen.

steht der gedrückte, in der Frühzeit oft angewandte Spitzbogen, liegen sie außerhalb der Stützen, so ergibt sich der sogenannte lanzettförmige Spitzbogen. — Durch die Kreuzform der Gewölbeteile wird der Druck und Schub zum größten Teile in die vier äußeren Ecken verlegt; alle tragende und stützende Kraft aber ruht in festen Quergurten (Fig. 826), zwischen denen die Kreuzgewölbe hangen und in den etwas weniger starken Kreuzrippen (Fig. 826 und 838), zwischen welche die sphärischen Dreieckkappen lediglich als leichte Füllungen eingesetzt werden. Diese konstruktiven Gewölbeglieder fordern aber ihrerseits auch feste Widerlager und Stützen, auf denen sie ruhen; dies führt uns zu den Pfeilern.

Die Säule in ihrer eigentlichen, ursprünglichen Form ist verschwunden, an ihre Stelle tritt der Bündelpfeiler (Fig. 836 und 837) mit feinen mannigfachen Formen und Bildungen. In den ältesten Teilen des Domes, im Chore, erinnert der Pfeiler noch am meisten an die Säule, wie z. B. in Notre-Dame in Paris (Fig. 835), der Kern derselben, an welchen sich die Vorlagen anlehnen, ist nämlich rund. In den Pfeilern aus späterer Zeit bildet die Grundform ein übereck gestelltes Viereck mit abgeschnittenen Ecken, aus welchen die alten und jungen Dienste¹⁾ als Dreiviertelfäulen herauswachsen, die Zwischenräume werden als tief eingeschnittene Hohlkehlen behandelt (Fig. 834). Aus dem Boden schießt aber der Pfeiler als ein einheitlicher, ungeteilter, polygonaler Stamm hervor, dann erst werden die polygonalen Sockel der einzelnen Dienste charakterisiert und herausgeschnitten, aus welchen mittels einer Basis die Säulen emporsteigen. Die Pfeiler einfacher Bildung werden von vier starken, alten Diensten und ebensoviel

Bündel-
pfeiler.

Dienste.

¹⁾ Die dickern Dienste heißen die alten, die dünnern dagegen die jungen Dienste.

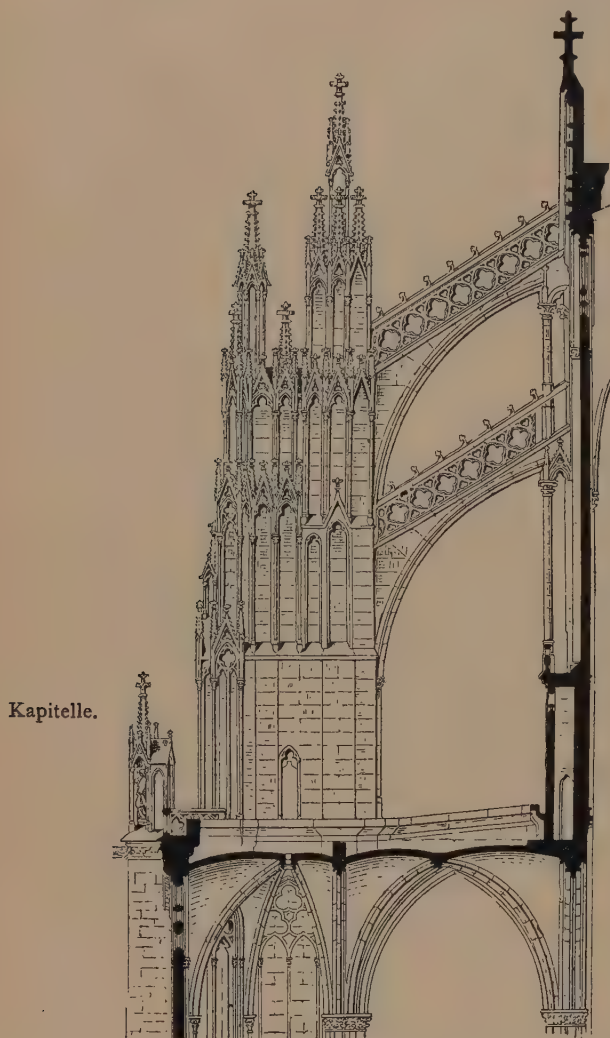


Fig. 846. Strebeböfeler vom Dom zu Köln.
Nach Schmitz-Ennen.

schwächern, jüngern Diensten begleitet. Zwei starke Dienste sind bestimmt, die Längengurte der Scheidbogen aufzunehmen, welche als Arkaden durch das Langhaus hinschreiten; die zwei andern starken Dienste tragen die Quergurte im Hauptschiffe und in den Abseiten. Die vier jungen Dienste dienen den Diagonal- oder Kreuzrippen als Stützpunkte. Die Pfeiler im Schiffe haben eine reichere Bildung; zu den vier Hauptdiensten kommen acht junge Dienste, indem die zwei starken Dienste für die Längengurte noch von je zwei jungen Diensten begleitet werden wegen der reichen, abgestuften Gliederung der Längengurte, welche sie aufnehmen. Ja, an den Pfeilern der Vierung wächst die Zahl aller Dienste auf sechzehn an, ebenfalls wegen der mannigfaltigen Bildung der entsprechenden Gurte und Rippen. Alle diese Säulenvorlagen der Bündelpfeiler schließen bei den Bogenansätzen mit Kapitellen (Fig. 836) ab, um den Gurten und Rippen ein etwas breiteres Unterlager zu bieten. Die für die Längengurte der Scheidbogen und die für die Abseiten bestimmten Dienste steigen zu gleicher Höhe empor und sind verhältnismäßig nicht allzusehr gestreckt; die Dienste des Mittelschiffes dagegen schießen durch die Simsglieder unbehindert dünn und schlank empor, um in schwindelnder Höhe mittels der Gurte und Rippen herüber und hinüber sich die Hände zu reichen.

Bildung
der Gurte
und
Rippen.

Schluß-
steine.

Fenster.

Diese Gurte und Rippen (Fig. 838) bestehen wegen ihrer wichtigen konstruktiven Leistungen aus starken Werkstücken und erhalten eine den Pfeilerbündeln entsprechende charakteristische Form. Die Masse wird nämlich auch in eine Vielheit einzelner Glieder aufgelöst, in weit vortretende, tief unterschnittene Rundstäbe und in stark ausgetiefte, von Leisten begleitete Kehlen. Das äußerste, in der Mitte heraustretende Glied hat eine sanft geschweifte Birnenform und läuft in ein schmales Plättchen aus. Alle Bogen werden in ähnlicher Weise charakterisiert, z. B. an den Fenstern und Triforien. Während die Quergurte im Scheitel des Bogens einfach aneinander stoßen, ist in den Kreuzungspunkten der Diagonalrippen ein sogenannter runder Schlußstein (Fig. 841) mit einer Oeffnung in der Mitte oder einer plastischen Verzierung eingesetzt.

Die Seitenwände der Fenster (Fig. 839 und 842) zeigen ebenfalls eine den Pfeilerbündeln ganz ähnliche Behandlung: schlanke Säulchen wechseln mit tief eingekehlten Gliedern. Da die Wände der Umfassungsmauer zwischen den vertikalen



Fig. 847. Ansicht der Strebepfeiler und Strebebögen im hohen Chor des Doms zu Köln.
Nach einer Photographie der Meßbildanstalt in Berlin.

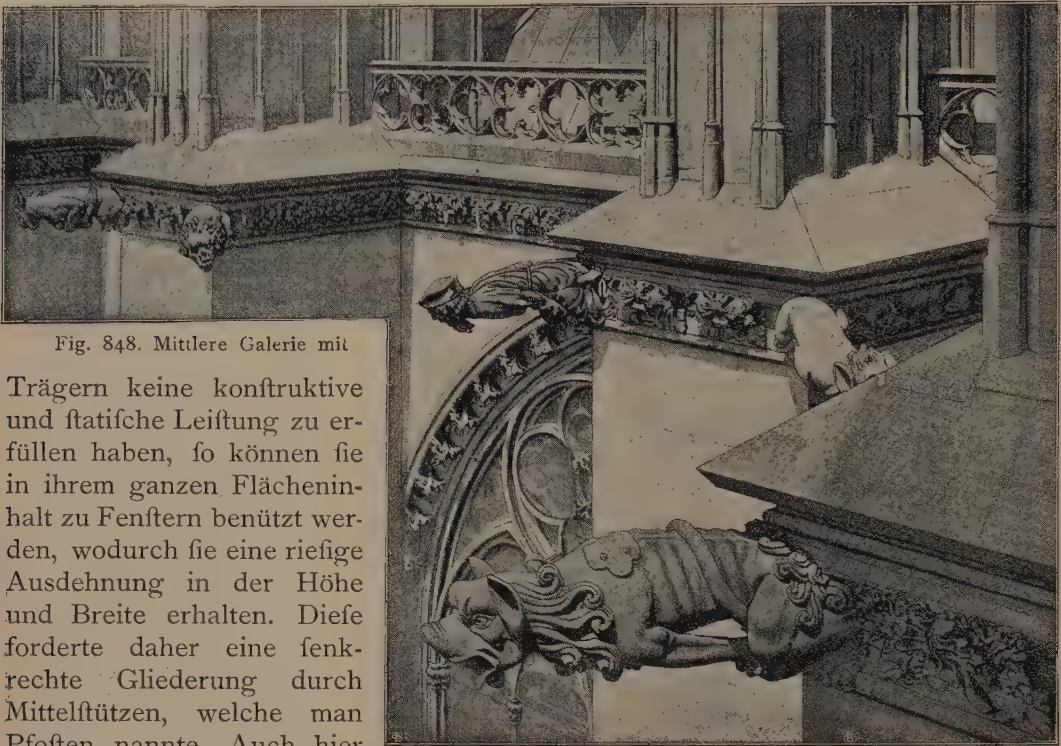


Fig. 848. Mittlere Galerie mit

Trägern keine konstruktive und statische Leistung zu erfüllen haben, so können sie in ihrem ganzen Flächeninhalt zu Fenstern benützt werden, wodurch sie eine riesige Ausdehnung in der Höhe und Breite erhalten. Diese forderte daher eine fenkrechte Gliederung durch Mittelfstützen, welche man Pfoften nannte. Auch hier lehnen sich an einen steinernen Kern Halbfäulchen an, welche sich leicht und anmutig empor schwingen und über den Kapitellchen durch kleine Bogen schließen. Ueber denselben ist dekoratives Maßwerk eingespant, wovon später gehandelt wird. Die mittleren Pfoften sind, um eine mannigfaltigere Gliederung zu vermitteln, aus einem größern Halbmesser stärker gebildet, daher auch hier der Unterschied zwischen alten und jungen Pfoften.

Wasserspeiern, Dom zu Köln. Nach Phot. der Meßbildanstalt, Berlin.

Ueber den Scheidbogen des Mittelschiffes zieht sich ein Laufgang, das sogenannte Triforium (Fig. 840 und 843) ringsum. Nach innen öffnet es sich in zierlichen und zarten Arkaden, indem kleinere Bogen von größern überspannt werden, nach außen ist es zu den Fensteröffnungen benützt und mit den Fenstern des überhöhten Mittelschiffes kombiniert. Seine Bedeutung ist überwiegend dekorativ, es dient aber auch dem praktischen Bedürfnis, um Reparaturen an diesen hohen Gebäudeteilen zu erleichtern.

Bei der Betrachtung des Aeußern (vgl. Einschaltbilder) macht sich — von der Fassade sehen wir inzwischen ab — eine zweiteilige Gliederung nach der Höhe bemerkbar; der untere Teil bis zum Dache der Abseiten steigt in ernsten, schweren Massen langsam empor, der obere löst sich in zahllose Einzelbildungen auf und schwingt sich kühn und frei in die Höhe. Ueber beiden Teilen ragt das überaus steile Dach des Mittel- und des Kreuzschiffes auf. Auf den ersten Blick scheint es fast unmöglich, zumal in der oberen Bauhälfte, die konstruktiven Teile von den dekorativen zu unterscheiden, oder besser, es erscheint dem flüchtigen Blicke alles dekorativ. Die gegenseitige Verbindung ist auch in der That eine sehr innige, die innigste, die sich denken läßt, denn gerade die konstruktiv wichtigsten Teile tragen zur schönsten dekorativen Wirkung das meiste bei. — Im Grundriß sind

an den Umfassungsmauern die nach außen bedeutend vorspringenden Rechtecke zu bemerken: es sind die Umriffe der Strebepfeiler (Fig. 845 und 846). Wie in der Gewölbebildung alle tragende Kraft in die Gurte und Rippen übertragen ist, so wird dasselbe Prinzip im ganzen baulichen Organismus durchgeführt dadurch, daß die konstruktiven und statischen Leistungen in einzelne Glieder gelegt werden. Um die großen Wandflächen aufzulösen, müssen zwischen ihnen tragende und stützende Bauglieder eingefügt werden: zu ihnen gehören im vorzüglichsten Sinne die Strebepfeiler. In den Kreuzgewölben vereinigt sich der Druck und Seitenschub in den vier Ecken, dort müssen daher zunächst Widerlager oder Gegenstreben, welche den Seitenschub aushalten können, aufgeführt werden. An allen diesen Punkten ragen denn auch Strebepfeiler empor, welche von den Arkadenpfeilern des Mittelschiffes ausgehen und auf ihnen ruhen. Aus gleichem Grunde müssen an den entsprechenden Punkten zwischen den innern und äußern Abseiten und endlich an der Außenseite der äußern Nebenschiffe Streben aufgeführt werden. Wie eben bemerkt worden, ruhen die Widerlager für das Mittelschiff und die innern Abseiten auf den Arkadenpfeilern; hier können sie aber, falls dieselben nicht allzu maffig gebildet werden sollen, nicht in der nötigen Stärke gebaut werden, um dem Seitenschub voll und ganz zu begegnen. An der äußern Umfassungsmauer dagegen lassen sie sich in beliebiger Größe und Tragfähigkeit aufführen. Es handelte sich also darum, den Seitenschub, der durch die beträchtliche Höhe bedeutend anwuchs, teilweise von den innersten Strebepfeilern auf die mittleren und von diesen auf die äußeren abzuleiten. Dies geschieht in sinnreichster Weise durch die Strebebogen (Fig. 847).

Durch einen Bogen, welcher von den innern Strebepfeilern zu den mittleren, durch einen zweiten Bogen, welcher von den mittleren Streben zu den

Strebe-
pfeiler.



Strebe-
bogen.

Fig. 849. Galerie und Fialen vom Schiffe des Domes zu Köln.
Nach einer Phot. der Meßbildanstalt in Berlin.

äußern geschlagen ist, werden der Druck und der Schub auf diese äußern, stärksten Strebepfeiler übertragen. Und damit die Verspannung zwischen je drei dieser Streben um so fester und sicherer sei, sind die Strebebogen gedoppelt, indem einer über dem andern gesprengt wird. Bei einer so gediegenen Konstruktion, welche nach langen Jahrhunderten allen schädlichen Einflüssen noch Widerstand zu leisten



Fig. 850. Wimperge vom Längschiff des Kölner Domes. Nach Photographie.

vermag, haben die Zwischenwände am überhöhten Mittelschiff und an den Abseiten gar nicht mehr die Aufgabe, etwas zur Festigung und Verspannung beizutragen und können mit voller Sicherheit in leichtes Füllwerk, das ist in ungeheueren Fensteröffnungen aufgelöst werden. Es gehört diese Anordnung zu den kühnsten, merkwürdigsten und schönsten architektonischen Leistungen.

Wir fügen hier einiges über die Formbildung der Strebepfeiler und Strebebogen an. An ihrem Fuße stellen die ersten, wie wir oben gesehen, große, rechtwinkelige Vorsprünge dar. Je mehr sie emporsteigen, gestatten die statischen Gesetze das Abnehmen der Masse und des Umfanges. Die einzelnen Absätze werden an der Stirnseite durch Gesimse charakterisiert, welche schräg eingesetzt, rechtwinklig abgekanzelt und mittels einer Hohlkehle tief unterfchnitten sind; sie heißen



DER DOM ZU DEN HL. DR.

Nach einer Photographie der kgl. preuss.



GEN, KÖLN.

bildanstalt in Berlin.



ÄUSSERES (DETAILANSICHT) DES DOMES IN KÖLN.

Nach einer Photographie der kgl. preussischen Messbildanstalt in Berlin.

Wasserschläge (Fig. 848), weil ihre Bildung das rasche Abtropfen des Wassers befördert. Oben münden die Streben in Giebel und Fialen (Fig. 844) oder Spitzfäulen aus; anderwärts sind sie tabernakelförmig ausgehöhlt, von pyramidalen Baldachinen überdacht und werden so zur Aufnahme von Statuen geeignet. Die Spitzfäulen haben, abgesehen von ihrer ästhetischen und dekorativen Bedeutung, eine statische Funktion, nämlich durch ihre Last den oberen Teilen der Streben einen stärkeren Halt und größere Widerstandskraft zu geben. In der technischen Sprache der Bauhütten heißt der untere senkrechte Teil derselben der Leib, die Pyramide dagegen, welche gewöhnlich von vier Giebeln flankiert ist, der Riese. — Die brückenartigen Strebebogen gleichen in ihrer Grundform dem Ausschnitte einer Halbtonne, wie solche in den romanischen Kirchen des südlichen Frankreichs üblich waren. An ihrer Unterseite sind sie als Bogen ähnlich den Gurten und Rippen gegliedert, an der Oberseite oder Dachung steigen sie in geraden Linien an. Um das Nützliche überall mit dem Schönen zu verbinden, werden die Kanten abgefrägt, überdies sind Kanäle eingegraben, welche Schnee und Wasser rasch ableiten. Stark vortretende Wasserspeier (Fig. 848) in der Gestalt grotesker Tiere oder anderer Fratzenhafter Gestalten schleudern an den Abseiten das Wasser so weit hinaus, daß es den Fundamenten des Baues nicht schaden kann. Um anderseits die Strebebogen nicht unnötig zu belasten, werden sie unter der Dachung mittels Rosetten, sogenannter Pässe, offener Arkaden u. dgl. in völlig durchbrochener Arbeit erleichtert.

Dem Nutzen und der Schönheit dienen viele andere Bildungen am Aeußern, so die drei umlaufenden, in leichtem Stab- und Maßwerk sich öffnenden Galerien (Fig. 849). Die unterste läuft über den Fenstern der Abseiten am Fuße des Daches hin, die zweite am Mittelschiff über den nach innen sich öffnenden Triforien, die dritte oben am Fuße des Daches des Mittelschiffes. Die erste und die letzte wirken besonders günstig; sie krönen die betreffenden Dachsimse und bilden einen leichten Abschluß der auslaufenden Seitenmauern. In die oberste Galerie schneiden die Wimperge (Fig. 850) (Windberge, Windschutz) ein. Man versteht darunter hohe, von Spitzfäulen flankierte Ziergiebel, welche über den Fenstern, Portalen u. s. w. aufgeführt werden. Das Bogenfeld erhält eine dekorative Verspannung mittels durchbrochenen Maßwerks.

Wenn wir nun das Aeußere des Domes nochmals vom Standpunkte des konstruierenden Künstlers betrachten, so verliert er nichts von seiner malerischen Erscheinung, aber alle die einzelnen Glieder und Formen gewinnen eine erhöhte Bedeutung, sie ordnen sich bestimmten baulichen Zwecken und Leistungen und einem einheitlichen Gedanken unter. Nicht eine auf äußern Reiz oder bloß malerische Wirkung ausgehende Laune hat die zahllosen Türmchen aufgeführt und die Bogen von Pfeiler zu

Wasser-
schläge.
Fialen.

Wasser-
speier.

Galerien.

Wimperge.

Abschlie-
ßendes
Urteil.

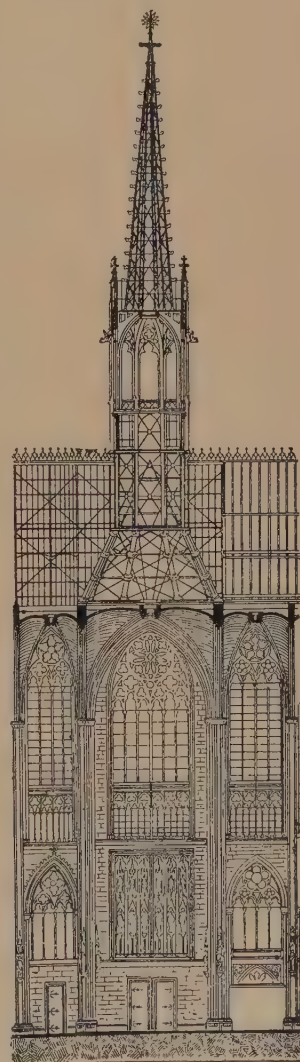


Fig. 851. Schnitt durch einen Teil des Schiffes mit dem Dachreiter. Dom in Köln. Nach Schmitz-Ennen.



Fig. 852. Kreuzblume eines Wimperges und Fialen der Dachgalerie, Dom zu Köln. Nach Photographie der Meßbildanstalt, Berlin.

Pfeiler gespannt, sondern die strengste architektonische Logik, der mathematisch berechnende Verstand, geleitet von der innern Notwendigkeit eines einheitlichen Gesetzes und vom praktischen Bedürfnis, — geleitet und begeistert freilich auch von erhabenen Ideen.

Es erübrigt noch, die Fassadenbildung (Fig. 854), welche zur höchsten ornamental

Entfaltung geeignet erscheint, näher zu betrachten. Schon die Abschlüsse des Kreuzschiffes sind zu monumentalen, mächtig wirkenden Fassaden und Eingängen entwickelt, zumal der südliche. Durch die Anlage von drei überaus reichen Thoren erhält er eine bestimmt ausgesprochene Dreiteiligkeit.

Dann sind auch hier die konstruktiv tragenden und stützenden, architektonisch notwendigen Glieder,

vor den bloß füllenden scharf hervorgehoben, nämlich die zwischen und neben den Thoren vortretenden vier Pfoften und Pfeiler. Je höher sie emporsteigen, mehrt sich ihr Schmuck in dem Verhältnis, als die statische Leistung abnimmt, bis sie sich in reiche Gruppen und Garben von Spitzsäulen auflösen; die zwei mittleren entwickeln sich zu hohen, stättlichen Türmen. Die Thore selbst sind denen des romanischen Stils ähnlich angelegt, doch sind die Seitenmauern nicht mehr rechtwinkelig abgestuft wie dort. Aehnlich den Pfeilern wachsen sie als ungeteilte Massen aus dem Boden und erst über dem Sockel beginnt eine mannigfache Gliederung von Säulchen oder Stäben mit Hohlkehlen dazwischen (Fig. 856). Die ersten steigen ohne Unterbrechung bis zu den Scheiteln der Bogen empor. In mit kapitellartigen Konfölen von Baldachinen überdacht den Figuren wieder als Kragsteine zur Kreuzung im Scheitel selbst haben einen wagrechten Breite der Hauptthore ist in der setzt, an welchem ebenfalls ein trons oder bevorzugten Heiligen Bogenfelder (Tympanon) erhalten Reliefbildern in mehreren horizon- die Giebel der Wimperge sind reich

Thore.

den Hohlkehlen sind auf Säulchen Standbilder eingefügt (Fig. 858), (Fig. 855), welche den höher stehenden dienen. So werden die Kehlen bis schmückt. Die Thoröffnungen Sturz. Wegen der ungewöhnlichen Mitte derselben ein Pfoften einge- Standbild und zwar das eines Pa- der Kirche angebracht ist. Die einen kostbaren Schmuck von talen Bändern übereinander. Auch mit plastischen Werken ausge-

Bogenfeld.

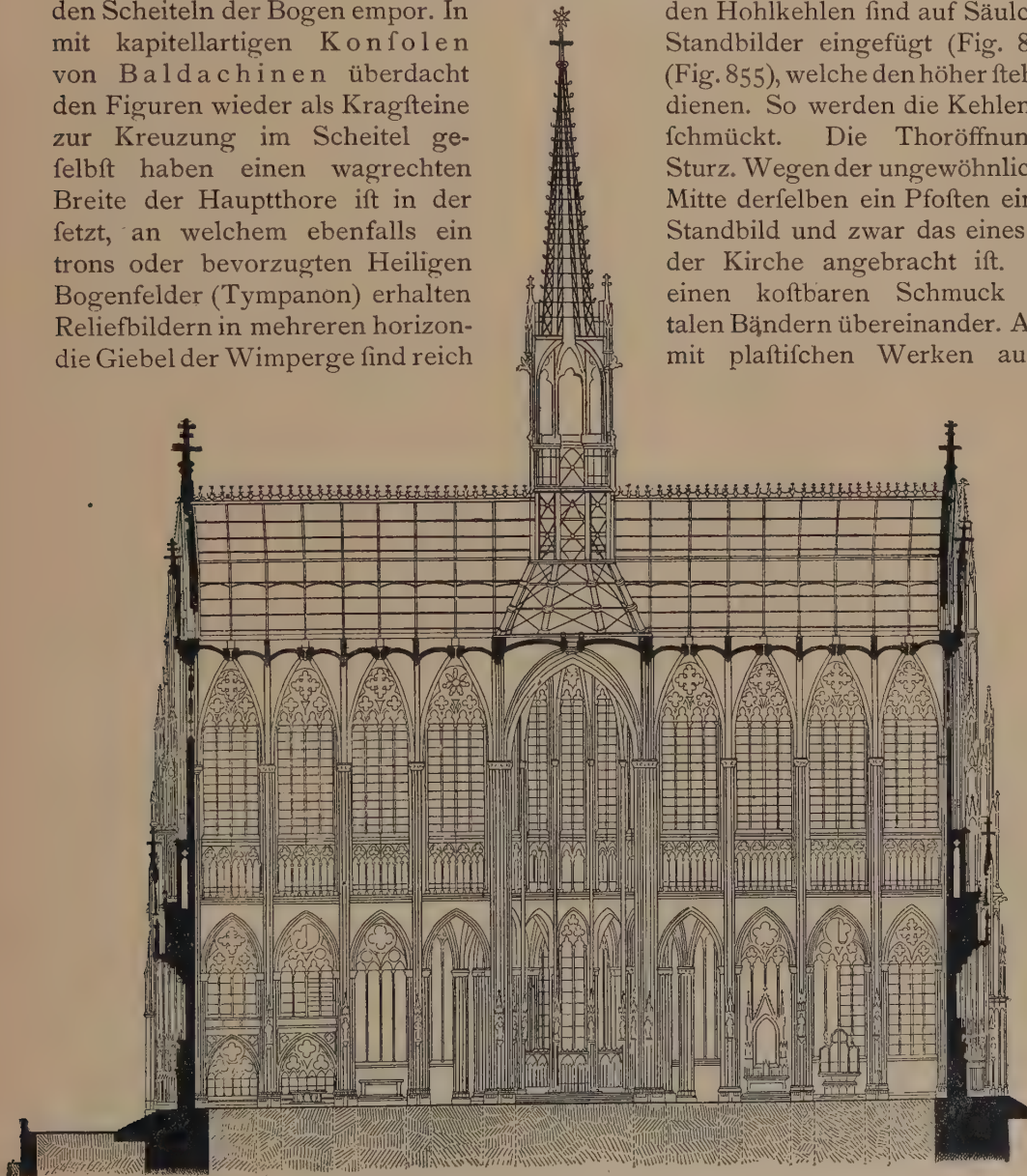


Fig. 853. Querschnitt durch das Transept und Hauptschiff, Dom zu Köln.
Vergl. Hauptgrundriß, Schnitt E F.



Fig. 854. Fassade des Kölner Domes. Nach Photographie.

zeichnet. Fast der ganze obere Teil wird von einem riesigen sechssteiligen Fenster eingenommen.

Um dem Haupteingange nicht Abbruch zu thun, erheben sich die Stirnseiten des Kreuzschiffes mit Recht nicht zur Würde von eigentlichen Fassaden; für diesen Zweck würden die oberen Teile, wo die Strebebögen einsetzen, zu unruhig und luftig, kurz, zu wenig monumental erscheinen. Ueber der Vierung des Kreuz- und Langschiffes erhebt sich der schlanke, leichtgebaute, eiserne Dachreiter (Fig. 851 u. 853).

Alle Größe und Erhabenheit konstruktiven Könnens, architektonischer Komposition und

dekorativen Reichtums fließt in der West- oder Hauptfassade zusammen. Wo hat die Architektur einen höhern Triumph gefeiert! Man macht sich fast ein Gewissen daraus, ein so einheitliches, herrliches Ganze zu zergliedern und in Teile zu zerlegen, aus Furcht, es nachher nicht mehr als Ganzes aufzufassen und sich selbst um den erhabensten Genuß zu bringen; aber das wunderbare Ganze ist doch auch geworden, aus Teilen entstanden, und der Blick für das Einzelne führt zum Verständnis des Ganzen.

In der Entwicklung nach oben baut sich die eigentliche Fassade in zwei riesigen Stockwerken auf, welche durch horizontale Simsbänder deutlich begrenzt sind, obwohl sie von den Wimpergen durchschnitten werden. Der untere Sims bezeichnet den Fuß des Daches der Abseiten und schlingt sich rings um den Bau herum, der obere macht ebenfalls am Ansatz des Mittelschiffdaches den vollen Rundgang in Verbindung mit der Dachgalerie, welche darum auch in der Fassade an dieser Stelle überall anklingt. Ueber diesen zwei untern Stockwerken und dem Mittelgiebel, welcher das hohe Mittelschiff des Langhauses abschließt, setzen die beiden Seitentürme noch zwei hohe Geschosse an, über denen sich erst die Helme im Luftgebiete verlieren. In der vertikalen Richtung bedingen die Türme und der mittlere Portalbau die Dreiteiligkeit. In



Fig. 855. Baldachin am Hauptportal, Dom zu Köln. Originalphotogr.

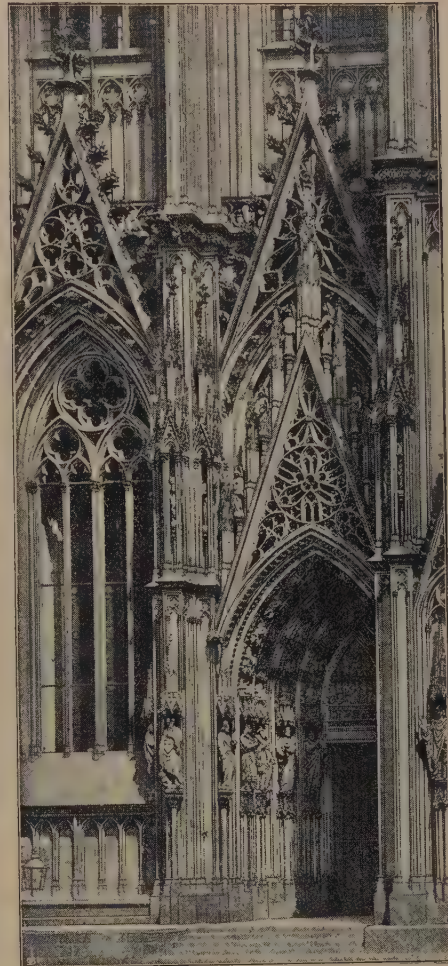


Fig. 856. Nebenportal an der Fassade des Kölner Domes. Nach Photographie.

Dachreiter.

Komposition aus dem Ganzen.

Gliederung in Geschosse.

Türme.

den drei untern Stockwerken bauen sich die Türme über der quadratischen Grundlage auf. Vom dritten Geschoße an, etwa 70 m über dem Boden, geht das Viereck in das Achteck über. Auf den durch die Achteckslöfung frei gewordenen vier Ecken erheben sich vier vom oktogonalen Hauptbau völlig abgelöste Fialen, welche hier freilich zu stattlichen, schlanken Türmen von 33 m Höhe und 6 m Durchmesser erwachsen (Fig. 862). Vom vierten Stockwerk an beginnen die durchbrochenen

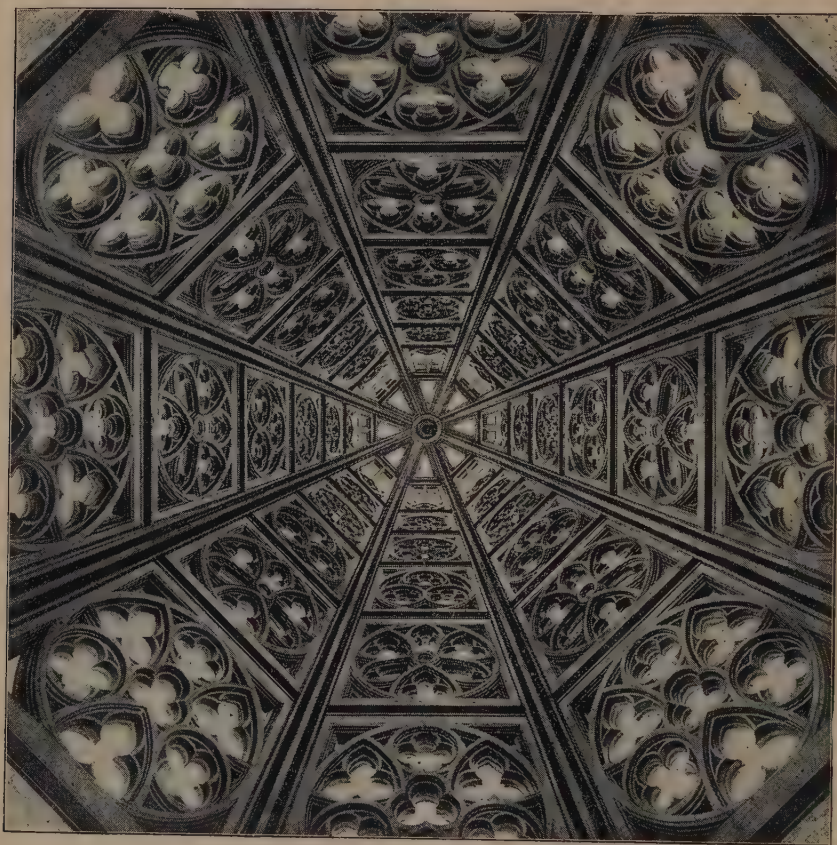


Fig. 857. Durchblick eines Turmhelmes von unten.
Südlicher Turm, Dom zu Köln.
Nach einer Original-Aufnahme d. Meßbildanstalt in Berlin.

Kompo-
sition.
luftigen Turmhelme (Fig. 857, 859 und 861), welche mit riesigen Kreuzblumen (Fig. 860) abschließen, von denen jede aus etwa 20 Werkstücken zusammengesetzt ist und 1000 Zentner wiegt. — Die treibende, gestaltende, gleichsam organische Kraft offenbart sich in den zwei untersten Geschoßen in einzelnen großen, gewaltigen, reichen Bildungen, wie in den Thoren und Fenstern und in der Vorbereitung der spätern Gliederung: so kündeten sich die Eckfialen schon hier durch kräftige Vorlagen an. Im dritten Geschoß erscheint diese Kraft gesammelter und konzentrierter, aber von da an quillt sie auch in üppiger Fülle und zahllosen Blüten auf; 1510 Stück Fialen, Kreuzblumen, Riesen und Kapitelle umgeben hier oben den Kern der beiden Achtecktürme (vgl. Einschaltbild). Vom dritten Stockwerk gestattet die Statik auch wieder, das gotische Bauprinzip bis zur äußersten Folgerichtigkeit durchzuführen,

nämlich die Massen aufzulösen und die konstruktiven Träger und Glieder zu betonen. Am klarsten geschieht dies in den Turmpyramiden. Von den Winkeln des Oktogons steigen acht Rippen empor, verspannt durch horizontale steinerne Binder; in die dadurch gebildeten Vierecke sind Kreise mit offenem Maßwerk wie leichte Netze eingefügt. Weiter kann die Konstruktion in Stein unmöglich gehen. Gegenüber dem ganz ungeheuern Aufwand an Arbeitskraft, an Zeit und Mitteln, welche durch dergleichen Turmriesen und Pyramiden erfordert werden, begreift sich leicht, daß so viele Türme unvollendet blieben und des durchbrochenen Helmes entbehren, oder daß man anderwärts, ja in ganzen Ländern, wie in England, auf diese höchsten Stilleistungen verzichtete.

Daß überhaupt andere Denkmale der Gotik, welche die Größe und Vollendung des Kölner Domes nicht besitzen oder nicht dieselbe Stilentwicklung darstellen, manche abweichenden und eigentümlichen Bildungen, zumal größere Einfachheit und Beschränkungen aufweisen, ist selbstverständlich und wird später noch ausführlicher dargelegt werden. So fehlt in manchen, selbst größeren Kirchen das Deambulatorium oder der Umgang mit dem Kapellenkranz um den Chor; die Zahl der Seitenschiffe wird auf zwei herabgesetzt oder sie fallen ganz weg; die Strebepfeiler sind schmuckloser und bei kleinern Anlagen genügt auch die Sprengung eines einzigen Strebobogens zwischen ihnen u. f. w. Dagegen wird anderwärts zwischen dem Langhaus und dem Chor ein Lettner eingefügt, wie dies schon in romanischen Kirchen zuweilen geschah, oder es kommen andere kleinere Zuthaten und Bildungen vor.

Umgang.

Lettner.

Die glänzendste und beliebteste Zierbildung ist die Einfügung eines großen Radfensters oder einer Rose in den Haupt- und Nebenfassaden. Der geschmeidigere Spitzbogen und das leichte gotische Maßwerk gestatteten in Konstruktion und Dekoration ungleich reichere und herrlichere Schöpfungen als im Romanischen der Rundbogen mit den Speichen. Die Fensterrosen waren in der Bildung und Anlage der Fassaden ein geistreich erfundenes Auskunftsmittel. Da nämlich die Fenster des Mittelbaues verhältnismäßig viel größer, breiter und höher abgemessen werden mußten, als die der Nebenschiffe, so entstand an den Stirnseiten die Schwierigkeit, die Stockwerke mit geraden Gurtlinien zu begrenzen. Da aber die Rosen eine geringere Höhe erforderten, so glichen sie die Unterschiede in einfacher Weise aus.

Fenster-
rosen.

Bei der bevorzugten, alles andere überwiegenden Stellung, welche die Religion in der gotischen Zeit des Mittelalters einnahm, entwickelte sich der neue Stil selbstverständlich in den kirchlich-religiösen Denkmalen. Kirche und Religion gaben dem Baumeister das Ideal,

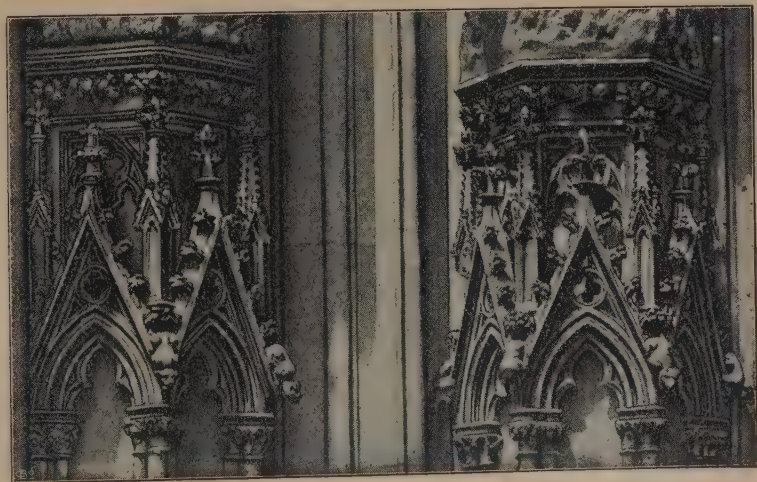
Profan-
bauten.

Fig. 858. Konsolen vom Hauptportal des Domes zu Köln.
Nach Originalphotographie.

Formenbe-
handlung.

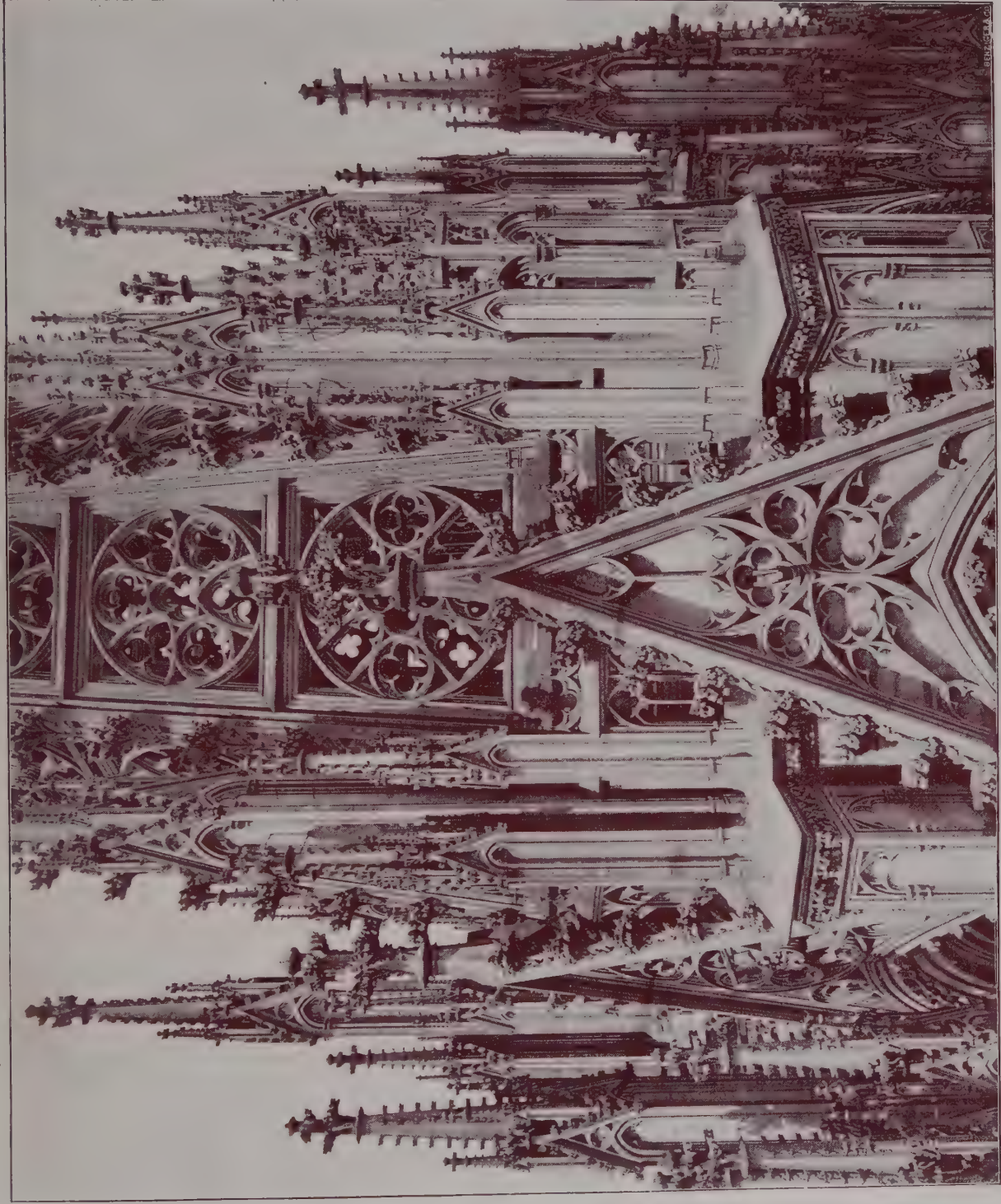
Ornament.

Kunst-
handwerk.



Fig. 859. Durchschnitt und Aufriß
des südl. Turmes des Kölner Domes.
Nach Schmitz-Ennen.

in ihren Kultbauten verwirklichte er es. Es entstanden aber zu gleicher Zeit auch viele und glänzende Profanbauten, Burgen, bürgerliche Wohnhäuser, Rathäuser, Zunft- und Gildenhallen, Thore u. f. w. Die nötigen konstruktiven Elemente und Formen wurden von den Kirchen auch für die Profanbauten hinübergenommen. Allerdings konnte von einer gleich konsequenten Durchführung und Ausprägung der wichtigsten konstruktiven Gesetze hier wie dort nicht die Rede sein. So wurde bei der Thor- und Fensterbildung der Spitzbogen oftmals durch einen geraden Sturz ersetzt. Auch der Vertikalismus und die Auflösung der Massen durch die fast einseitige Betonung der vertikalen Glieder und der tragenden und stützenden Bauteile mußten gegenüber den praktischen Bedürfnissen vielfach beschränkt werden. Doch die gotischen Grundgedanken klingen überall an und prägen sich zuweilen mit einer Bestimmtheit aus, welche beweist, daß die Gotik allen praktischen Bedürfnissen gerecht werden kann. Manche Burgen, Rat- und Kaufhäuser und bürgerlichen Wohnungen gehören zu den Perlen des Stils. Für den Profanbau wurden auch einzelne eigentümliche Formen erfunden, wie trotzige Zinnenkrönungen, steile abgetreppte Giebel, zierliche Erker mit Türmchen und Fialen, offene Lauben, Hallen und Söller, Nischen und Konfolen mit Bildern und Statuen. Der gotische Stil bequeme sich auch den verschiedenen Materialien mit großer Bildsamkeit an, außer dem Steine, besonders dem Backsteine, dem Fachbau und dem Holz. Konnten im Profanbau nicht alle Konstruktionselemente der Gotik konsequent verwendet werden, so drückte ihnen dafür das Ornament um so folgerichtiger und oft mit verschwenderischer Fülle und in den edelsten Motiven das charakteristische Stilgepräge auf. In dieser Beziehung stellen sich viele Werke, welche zwischen der Architektur, der Plastik und dem Kunsthandwerk die Mitte halten oder ganz in den Bereich des letzten gehören, als überaus glänzende Leistungen dar, wie Altäre, Kanzeln, Taufsteine, Sakramentshäuschen, Lettner, Chorgestühl, Truhen, Kasten u. f. w. Das Zeitalter der Gotik war eben eine der bevorzugten Perioden, wo Kunst Sinn und Geschmack bis in die untersten Klassen der Gesellschaft reichten und ein richtiges, ganz merkwürdiges Stilgefühl auch die Hand des Arbeiters, des Schreiners und Drechslers, des Teppichwirkers und Flachmalers u. f. w. führte, welche den gewöhnlichsten und gemeinsten Haushaltsgegenständen schöne Formen zu geben verstanden.



BEKRÖNUNG DES TURMOKTOGONS UND UNTERE PARTIE DES HELMES.

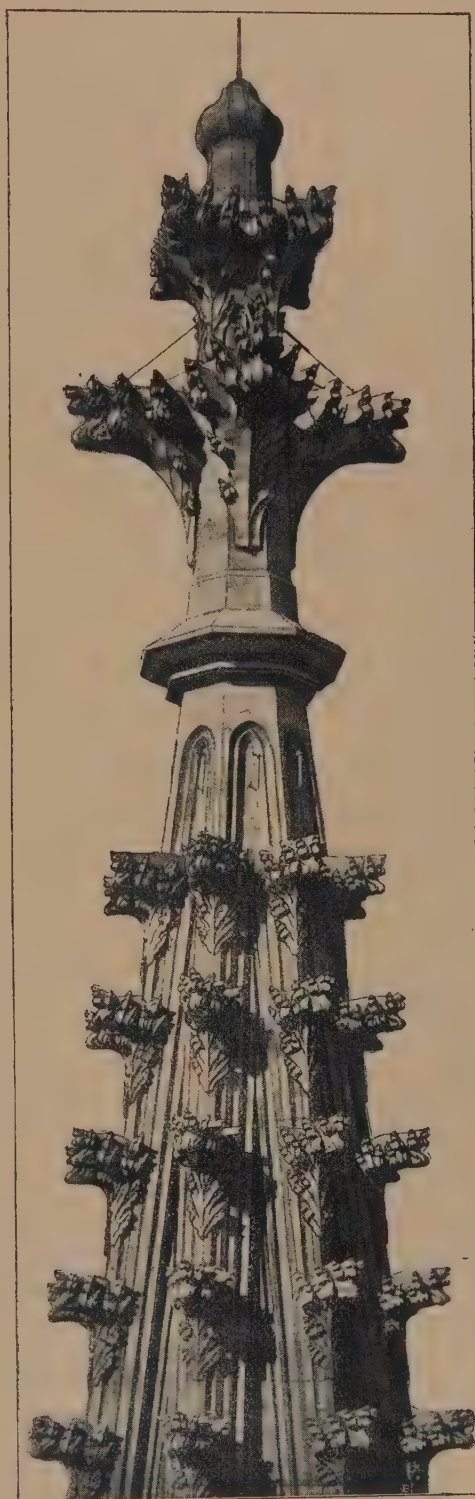
Nach einer Photographie der kgl. preussischen Messbildanstalt in Berlin.

III. DAS GOTISCHE ORNAMENT.

Es ist im vorausgehenden schon ein sehr großer Teil der ornamentalen Motive in der Gotik angeführt worden, nämlich der größte Teil der architektonischen Dekoration, da es in der Gotik schwieriger ist als in jedem anderen Stile, dieselbe von der Konstruktion abzulösen. Wir haben daher zunächst noch einzelnes, welches zur architektonischen Dekoration gehört, nachzutragen und sodann vom freien Ornament zu handeln.

Wie für alle Sims- und Bogengliederungen, so sind auch für die Bafen (Fig. 834 und 863) der Dienste und der polygonen, pfeilerartigen Fußgestelle derselben die Rundstäbe und die tief eingeschnittenen Hohlkehlen charakteristisch, die ersten nicht in schwellender Ausladung, sondern eher in straffer, gebundener Bildung. Den Uebergang zum Kapitell bildet ein zu einem scharfen Steg abgekanteter Ring (Fig. 864). Dem Kapitell selbst giebt eine sehr mäßige, kelchartige Ausladung die Grundgestalt. An diese werden Zweige, Blätter und Blüten angeheftet, bald in symmetrischer Anreihung bald in freier Anordnung, bald in einer, bald in zwei Reihen übereinander, aber immer ist der Schmuck nur lose und äußerlich aufgelegt, ohne innere organische Verbindung und ohne eine architektonische Leistung zu verfinnbilden. Die vegetabilischen Motive sind der heimischen Pflanzenwelt entnommen und stellen die Blätter und Blüten des Epheus, der Erdbeeren, der Rebe, Rose, Eiche, des Ahorns, des Hopfens u. f. w. dar. Später bevorzugte man krause, tief eingeschnittene und gezackte Formen, wie das Blaukohl- und Distelblatt, die Stechpalme etc.

Die horizontalen Simse haben in der Gotik nicht entfernt die Bedeutung wie in andern Stilen; sie treten zurück, werden mit schmalen Profilen angelegt und von den vertikalen Gliedern durchschnitten und teilweise maskiert, damit sie die aufstrebende Richtung des Ganzen und der Teile nicht



Architek-
tonisches
Ornament.

Bafen.

Kapitelle.

Simse.

Fig. 860. Helmschluß mit Kreuzblume. Südlicher Turm des Doms in Köln. Nach Photographie.



Freies
Ornament

Fig. 861. Blick auf den Hauptturm und die ihn umgebenden Fialen, Dom zu Köln. Nach einer Photographie der Meißbildanstalt in Berlin.

beeinträchtigen. Am Außern der Bauwerke kommen gewöhnlich drei Simse vor, der Fuß-, Sockel- oder Schrägsims, welcher den umlaufenden niederen Sockel abschließt; der Fenster- oder Kaffsims macht als Gurtgesims die Runde unterhalb der Fenster. Der Kranzsims schlingt sich unter dem Dach herum. Die stets wiederkehrenden Formen, bald in einfacher Bildung, bald mit kombinierten Gliedern, sind: zunächst eine Schräge oder der Wafferschlag, gewöhnlich mit einer Neigung von 45 Grad; diese wird vorn rechtwinkelig abgeschnitten, darunter durch eine Kehle tief ausgehöhlt, um sich dann mittelst eines Rundstabs oder Plättchens der Mauer anzuschmiegen. Ueber den Dachsims läuft eine offene Galerie hin oder er wird unterhalb von einem Blattfries begleitet, was auch bei andern Simsen vorkommt (Fig. 866).

Das freie, dekorative Ornament ist Blattwerk, Maßwerk

oder Bildwerk. Die vegetabilischen Motive des Blattwerks fanden nur eine sehr sparsame Verwendung an Kapitellen, Konfolen, schon seltener in den Hohlkehlen der Frieße (Fig. 869); dazu kommen die Krabben (Fig. 860), auch Boffen, Knörren oder Vialen genannt. Man versteht darunter die offenen oder krausen, gezackten Blätter, welche in mäßigen Zwischenräumen an den schiefen Giebelfchenkeln der Wimperge, Fialen, Türme u. f. w. aufwärts kriechen, eine der Gotik ganz eigentümliche Bildung. Die Spitzen der Giebel werden mit sogenannten Kreuzblumen geschmückt, welche aus vier kreuzweise an den senkrechten Stiel gehefteten Krabben bestehen; der Schräg Sims mit einer Hohlkehle leitet dazu über und eine geschlossene Blüte bildet den obern Abschluß (Fig. 852 und 865.) – Die Behandlung der Pflanzenmotive nähert sich der realistischen Auffassung, so daß die verschiedenen Naturformen leicht zu erkennen sind. Sie verfällt aber deswegen nicht einer nüchternen und unkünstlerischen Naturnachahmung, sondern formt die Motive nach den allgemeinen Stilgesetzen der Gotik um und giebt ihnen zumal ein gewisses geometrisches Maß; doch offenbart sich dies auffallenderweise oft weniger in der plastischen Dekoration, als in dem aufgemalten Muster der Polychromie. Immerhin ist die gotische Stilisierung der Naturformen um vieles weniger streng, als in der griechischen Baukunst; sie entfernt sich ebensoweit von den phantastischen grotesken, wunderlichen und rein konventionellen Bildungen im Romanischen. Es offenbart sich darin ein heller, klarer Blick, eine frische, heitere Auffassung.

Eine ungleich häufigere und reichere Verwendung fand das Maßwerk, freie Ornamente, welche aus geometrischen Figuren bestehen (Fig. 867). Das Maßwerk kommt in zweifacher Form vor, entweder in durchbrochener Zeichnung in den Fenstern, Wimpergen, Galerien, Triforien, Türmen, Firstkämme, oder bloß in Relief herausgearbeitet als Füllung auf Flächen und in umrahmten Feldern, in dieser Form wird es als Paneelwerk bezeichnet.

Das durchbrochene Maßwerk bildete sich in den Fenstern aus einem Grundgedanken gotischer Konstruktion heraus, aus dem Bestreben, die Massen aufzulösen. Wenn, wie dies schon im Uebergangsstil vorkam, zwei gekuppelte spitzbogige Fensteröffnungen von einem dritten großen Spitzbogen umrahmt und eingefasst werden, so entsteht zwischen den Extrados der zwei kleinern Bogen und dem Intrados des Umfassungsbogens ein leerer Raum, in welchem gewöhnlich ein



Fig. 862. Große Turmfiale, Dom zu Köln. Nach Originalphotogr.

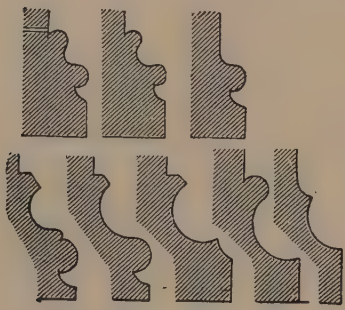


Fig. 863. Basenprofile. Nach Redtenbacher.

ummauertes Rundfenster angebracht wurde. Statt dessen konnte eine durchlöchernte Steinplatte mit verschieden gestalteten Oeffnungen eingesetzt und die an der Peripherie entstehenden sphärischen Dreiecke konnten für die Verglasung offen gelassen werden. War eine große Fensteröffnung durch die Pfosten in mehrere Felder, z. B. in vier abgeteilt, so wurden je zwei derselben mit ihren Spitzbogen von je einem größern und weitem Spitzbogen umrahmt und diese beiden vom großen Umfassungsbogen zusammengeschlossen, das ist, wir erhalten Spitzbogen ersten (der Umfassungsbogen), zweiten (die zwei mittleren Bogen), und dritten Rangs (die vier kleinsten Spitzbogen). In diesem Falle mußten zwei kleinere und ein größerer Kreis eingesetzt werden.

Reicher und mannigfaltiger gestalteten sich diese Formen, wenn in die Kreise sogenannte Pässe, Drei-, Vier-, ... Vielpässe (Fig. 868), auch Drei-, Vierblätter genannt,

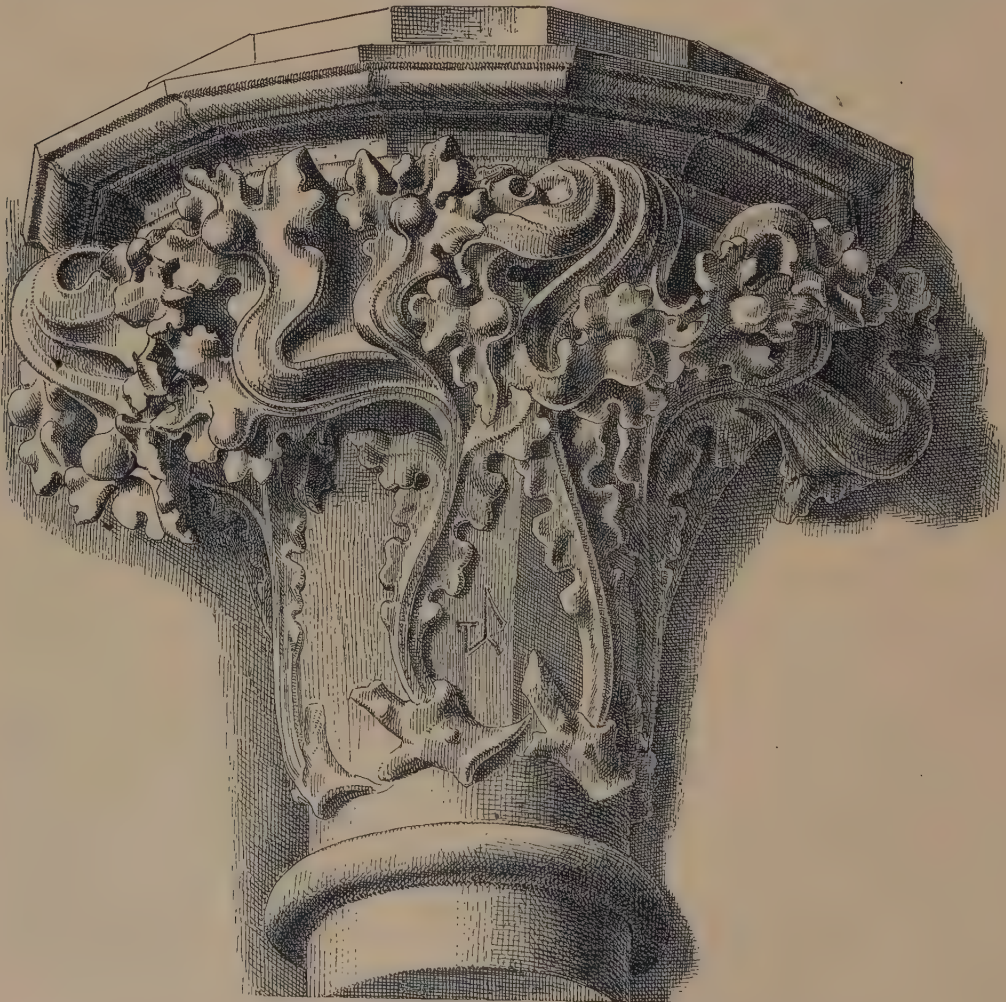


Fig. 864. Dienstkupitell vom Turm der Frauenkirche in Eßlingen. Nach Egle.



Fig. 865. Diagonalansicht der Hauptkreuzblume des Turmes der Frauenkirche zu Eßlingen. N. Egle.

ingezeichnet wurden. segmente, welche sich als springende Spitzen, in der Nafen genannt (Fig. 871), zweiten und dritten Rangs Spitzen oder Zacken verbogen enttunden. Statt der

obern Fensteröffnungen ecke eingesetzt und die-

lichem Sprossenwerk ausgefüllt werden. Dadurch wirkte das Maßwerk nicht nur dekorativ überaus gefällig, sondern diente auch zur festen Verspannung und Haltbarkeit der Konstruktion. Die höchste formelle Schönheit gewinnt das Maßwerk dadurch, daß es, wie andere gotische Bildungen, gleichsam aus einem organischen Trieb und Gesetz entspringt und sich entwickelt. Wie den Bündelpfeilern mit den Diensten die Gliederungen der Gurte und Gewölberippen entsprechen, so hier den Pfosten des Stabwerks die Profilierungen des Maßwerks. Aus den letzten lösen sich bei der Bildung der Kreise, Pässe, Dreiecke und übrigen geometrischen Figuren die äußersten Teile ab und erzeugen gleichsam aus der Fülle der innewohnenden Kraft die steinernen Blüten und laufen ineinander über. Wie die Pflanze aus der Wurzel den Stamm, aus diesem die Zweige, Blätter und Blumen treibt, so entwickeln sich hier, einem ähnlichen organischen Triebe entsprechend, die einzelnen Formen wie Blüten und Blätter aus den Hauptgliedern, nur daß alles in die Geometrie, das ist, in die strenge mineralogische Gesetzmäßigkeit und Starrheit des Steines überfetzt ist. Alle die verschiedenen Formen des durchbrochenen Maßwerks, wie die Galleriengeländer, Pässe, Kreise u. s. w., werden in blinder Zeichnung oder als Paneelwerk zur Dekoration der Flächen an Wänden, Strebpfeilern (Fig. 870), Fialen, Giebeln hinübergenommen. Die verschiedenen Umriffe der Flächen bedingen natürlich zahllose neue Kombinationen der Zirkelführung. — An den Fassaden, Giebeln und bedeutungsvoll hervorgehobenen Partien wird das Stab- und Maßwerk, ähnlich wie an den Fenstern, frei herausgearbeitet oder den Flächen vorgelegt, so daß sie wie mit einem steinernen Netz überzogen erscheinen.

Die eigentliche, hohe Plastik findet Gelegenheit, ihre Statuen auf Konsolen an den

Diese entstehen durch Kreis-Extrados berühren und in Sprache der Werkmeister bilden. Auch die Bogen wurden mit dergleichen sehen, wodurch Kleeblatt-Kreise konnten in diese Dreiecke und Bogenvierecken mit Pässen und ähn-

Nafen.

Organische Bildung.

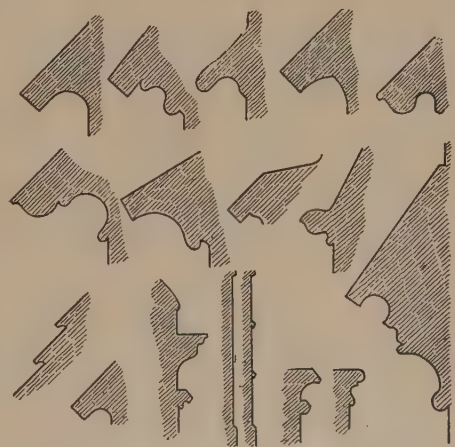


Fig. 866. Gurt- und Brüstungsgefmse. Nach Ungewitter-Mohrmann.

Paneele.

Hohe Plastik.

Polychromie.

Farbenwahl.



Fig. 867. Maßwerk vom Helm des südlichen Turmes des Kölner Doms.
Nach Photographie.

oder durch ein farbenscheues Geschlecht ausgetilgt worden. Die reiche Polychromie forderte gebieterisch die farbenreichen Glasfenster und umgekehrt, wie denn überhaupt in der hohen Gotik alle konstruktiven und dekorativen Teile aus irgend einem organischen Bedürfnis entstanden Ueber die Glasmalerei wird die Geschichte der Malerei nähere Aufschlüsse geben.

¹⁾ Vergl. Schmitz-Ennen, Der Dom zu Köln.

Pfeilern im Innern oder außen an den Streben, besonders an den Thoren anzubringen. Für rein dekorative plastische Bildungen aus dem Kreise des Menschen- und Tierlebens findet sich sehr wenig Raum. Außer den grotesken Wasserspeiern kommen etwa noch heraldisch geformte Gestalten an Kragsteinen, Gewölbeschlusssteinen, Erkern und dergleichen Stellen vor.

Etwas weniger als der romanische Stil machte die Gotik von der Polychromie Gebrauch. Viele Denkmale erhielten aber doch im Innern eine durchgehende Bemalung und Tonung und zwar mit glänzenden, hellen, fatten, wenn auch gebrochenen Farben. Die Muster dekorativer Wandmalerei, Sockelverzierungen, Brokat-, Teppich- und Tapetenmuster für Mittelflächen, Motive für Gewölbedekoration, symbolische und heraldische Muster, Bandgefimfe und Pfeilerverzierungen u. f. w., verraten oft den besten und geläutertsten Geschmack.

Die hervortretenden Teile der Konstruktion oder Dekoration werden durch Gelb und Rot, die zurücktretenden durch Grün und Blau charakterisiert; der Auftrag von Gold vermittelte die Töne. Vegetabilische, plastisch ausgeführte Motive erhielten oft naturgetreue Bemalung, die vom stumpfroten Grunde sich abhob. Die Statuen und Bildwerke erhielten gleichfalls eine reiche Fassung in Gold und Farben.¹⁾ Selbst am Aeußern, z. B. an den Thoren, hat man vielerorts

Ueberreste von Polychromie entdeckt, welche durch die Zeit ausgelöscht

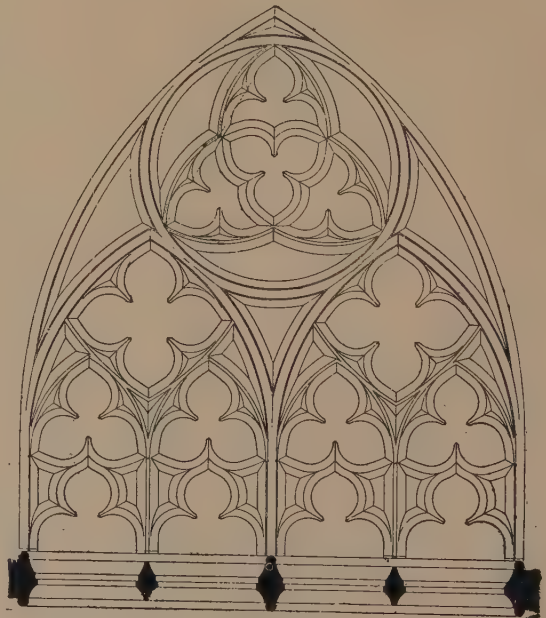


Fig. 868. Drei- und Vierpässe. Fenster der Frauenkirche zu Eßlingen. Nach Egle.

IV. DIE PERIODEN DES GOTISCHEN STILS.

Entsprechend dem Gange einer naturgemäßen Entwicklung, welche im allmählichen Werden, im kraftvollen Sein und im langsamen Vergehen den Kreislauf vollzieht, umfaßt auch die Geschichte der Gotik drei Perioden:

1. die Frühgotik oder den strengen Stil, etwa von 1225 bis 1300;
2. die Hochgotik oder den reichen Stil, von 1300 bis gegen 1420;
3. die Spätgotik oder den entartenden Stil, von 1420 bis 1500; er heißt auch der dekorative Stil, doch paßt diese Benennung nur auf einen Teil der Denkmale.

Die Daten für die einzelnen Perioden haben nur relativen Wert als Durchschnittszahlen. Wie früher bemerkt worden, war z. B. in Frankreich die Gotik schon zur Herrschaft gelangt, als man in Deutschland noch romanisch baute; daselbe Deutschland hielt noch an der Gotik fest, als in Italien die Renaissance längst ihren Einzug gehalten. Nähere Bestimmungen lassen sich bei der Aufzählung der gotischen Stildenkmal in den verschiedenen Ländern einflechten; daselbst werden wir auch die in denselben üblichen Bezeichnungen der Stilperioden aufführen.

Die erste Periode umfaßt die Zeit der Stilbildung, die zweite den Zeitraum der harmonischen, edeln Stilentwicklung, die dritte die Epoche des Stilverfalls. Die erste Periode kennzeichnet sich, wie eben bemerkt worden, durch Ernst und Strenge, die zweite durch blühenden Reichtum, die dritte durch den Gegensatz verschwenderischer Ueberfülle oder nüchterner Trockenheit. Doch darf man nicht vergessen, daß durch alle drei Perioden zwei Richtungen nebeneinander laufen, eine, welche ausgesprochen und entschieden eine glänzende Stilentwicklung anstrebt, die andere, welche einfachere Formen vorzieht; die letzte Richtung verfolgten folgerichtig die Orden der Franziskaner und Dominikaner, erreichten aber trotz dessen in sehr vielen Kirchen großartige architektonische Wirkungen. Es ist bei keinem anderen Stile so leicht, die Denkmale und ihre einzelnen Teile in die drei genannten Perioden mit Sicherheit einzugliedern, weil die Perioden in Konstruktion und Dekoration so ganz charakteristische Merkmale aufweisen. Dieselben hängen mit der natürlichen Entwicklung der Gotik zusammen.



Die Datierung.



Richtungen.

Fig. 86g. Vom Portal der Frauenkirche zu Eßlingen. Nach Egle.

1) MERKMALE UND EIGENTÜMLICHKEITEN IN DER FRÜHGOTIK.

Frühgotik.

Der Geist, das ernste Ebenmaß, die Massenhaftigkeit und die Formen des romanischen Stils sind fast überall noch sichtbar und fühlbar, in der Konstruktion wie in der Dekoration. Anfangs begegnen wir sogar noch der quadratischen Travéebildung, den Rundfäulen und Emporen etc. — Der Kern der Pfeiler ist gewöhnlich rund, selten viereckig, an ihn lehnen sich die Dienste als Dreiviertelfäulen an. — Zuweilen wird nicht

Pfeiler.

nur die Kelchform der Kapitelle mit Blättern geschmückt, sondern das Blattwerk schlingt sich wie ein Fries rings um den Bündelpfeiler herum. — Die Gurte und Rippen haben noch nicht die lebendige Gliederung wie in der Hochgotik. Sie werden als breite, feste, durch Rundstäbe

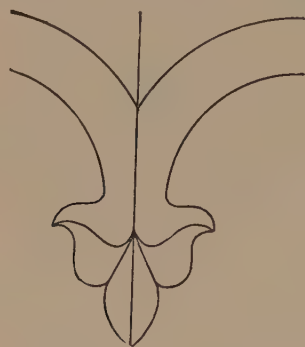
Gurte und Rippen.

gegliederte Bänder behandelt. In der weiteren Entwicklung ist besonders das äußerste, wulstartige Glied charakteristisch, welches dem flachen Bande vorgelegt wird; in der Frühzeit zeigt dieses Glied im Durchchnitt anfangs die Kreisform, welche später in einen scharfen Grat ausläuft. — Die

Fenster.

Fenster, verhältnismäßig noch schmal, werden durch eine mittlere Säule gewöhnlich in zwei Felder geteilt und auch an

Maßwerk.



den Wänden mit Säulen eingerahmt. — Das Maßwerk besteht aus Kreisen mit Rundstäben, zuweilen mit einge-

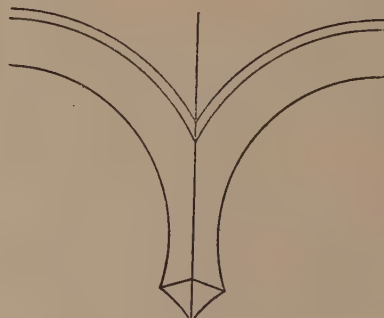
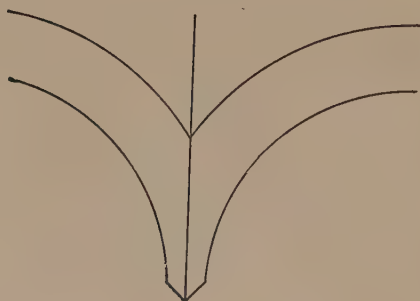
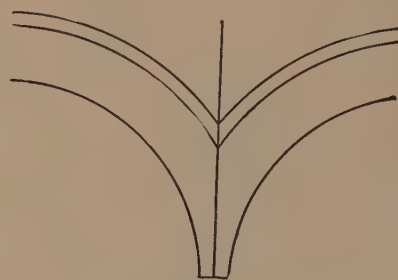
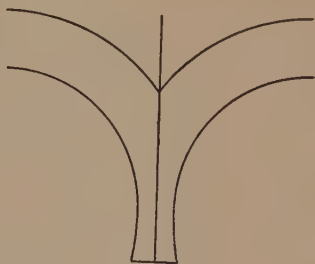


Fig. 871. Nasentormen vom Fenstermaßwerk der Frauenkirche in Esslingen. Nach Egle.

fetzten Zackenbogen. Die Spitzbogen selbst sind stumpf und schwer. — Die

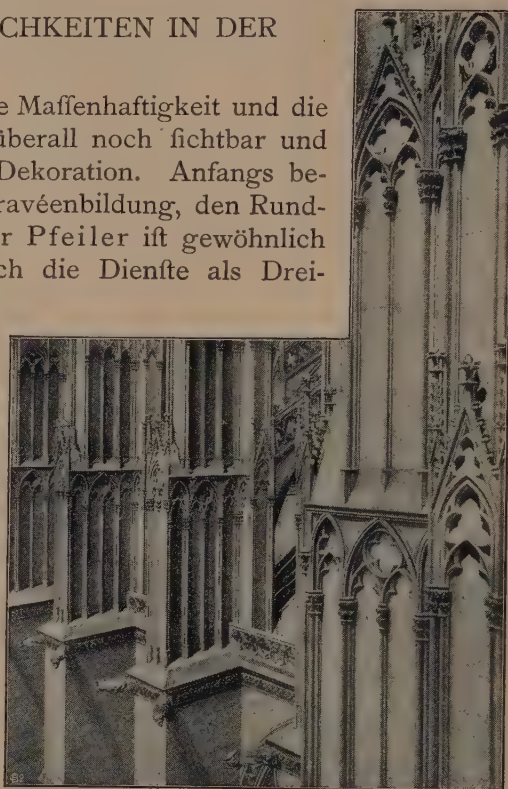


Fig. 870. Pannelwerk an den Pfeilern des Kölner Doms. Nach Phot. der Meßbildanstalt, Berlin

gesetzten Zackenbogen. Die Spitzbogen selbst sind stumpf und schwer. — Die Strebepfeiler erscheinen als schmucklose Stützmauern, oben mit Giebedächern abgedeckt, die Strebebogen als unterwölbte Strebemauern. — Die Portale zeigen noch die rechtwinkeligen Abstufungen, Säulen und Gurtfinke der romanischen Bildung. — In den Formen der Simse, übrigens auch im Maßwerke u. dgl., offenbart sich ein unbefriedigtes Suchen und Taften nach dem Richtigen.

Streben
und Bogen.
Portale.

Simse.

Zu den merkwürdigsten Bauten des frühgotischen Stils in Deutschland gehören die Liebfrauenkirche in Trier, die St. Elisabethkirche in Marburg, der Chor des Kölner Domes.

Denkmale.

2) DIE EIGENTÜMLICHKEITEN DER HOCHGOTIK.

Die Merkmale und Vorzüge der Gotik auf der Höhe der Stilentwicklung wurden oben am Kölner Dome in der Konstruktion und im Ornament dargelegt. Dieser Periode gehört also im besondern an: die Ausbildung des Pfeilers in der Grundform eines übereckgestellten Rechteckes mit abgefägten Ecken, mit der belebten Sockelgliederung und mit den tiefen Einkehlungen zwischen den Diensten, wodurch die Grundform maskiert wird, ferner die entsprechende Ausbildung der Gurt- und Rippenprofile, in denen das äußerste Glied die in ein Plättchen oder einen schmalen Steg auslaufende Birnenform annimmt; die Gliederung der hohen, weiten Fenster durch alte und junge Pfofen mit dem organisch entwickelten Maßwerk in klar

Hochgotik.

Pfeiler.

Profile.

Maßwerk.

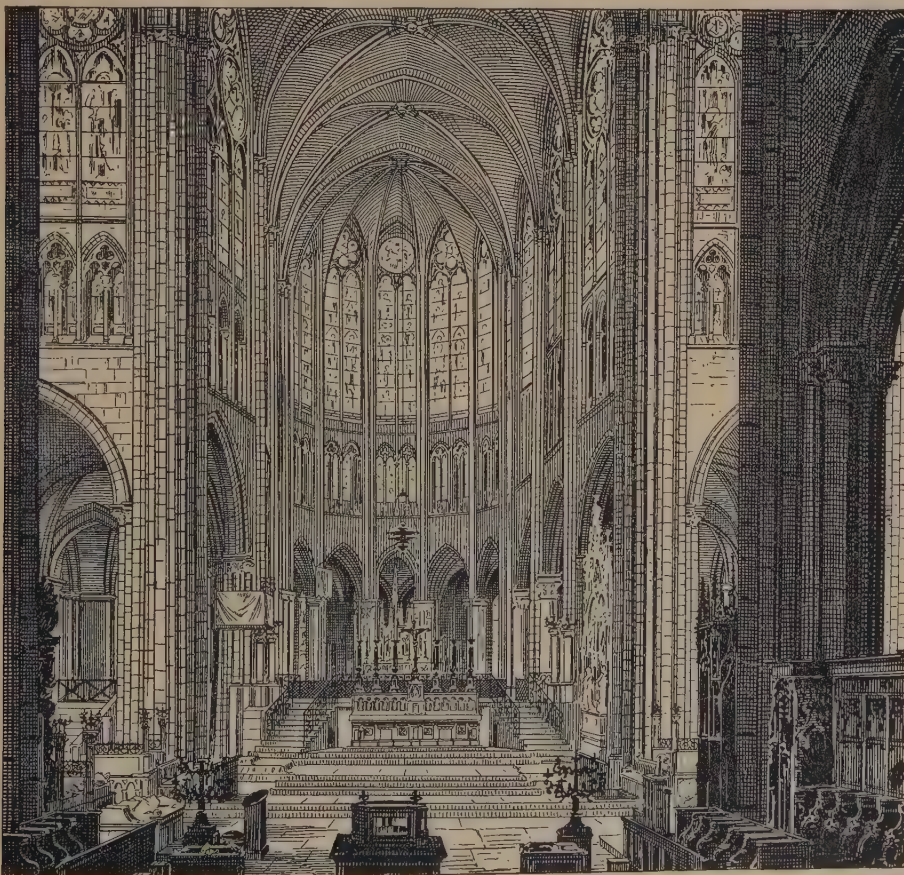


Fig. 872. Das Chorinnere der Kathedrale von St.-Denis. Nach Originalzeichnung.
Kunstgeschichte I. Bd.

und schön entworfenen Drei-, Vier- und Vielpässen und Bogenvierecken; in der Außenarchitektur die von Fialen und Baldachinen gekrönten, mit Paneelen gezierten Strebepfeiler, die durchbrochenen Strebebogen, die Wimperge und Galerien, die Thore mit dem reichen Stabwerk und den Statuen und Büsten in den Kehlen, die Türme mit den durchbrochenen Helmen etc.

3) DIE EIGENTÜMLICHKEITEN DER SPÄTGOTIK.

Spätgotik.

Rich-
tungen.

Was in der Hochgotik harmonisch verbunden und ausgeglichen war, löst sich nun wieder in scharfe Gegensätze auf; die einen Denkmale dieser Periode sind überaus, selbst übertrieben zierlich und reich bis zur Ueberladung, die andern trocken, nüchtern, flach; die einen übermäßig schlank, die andern schwer und gedrückt. Zwei Hauptgedanken und Ziele der Spätgotik waren nämlich, einerseits die reichen und gleichsam idealen Formen zu vereinfachen, oder besser abzufschwächen, anderseits sie im Sinne einer rein dekorativen Wirkung umzugestalten. Schon in diesem doppelten Streben offenbart sich eine Abnahme des architektonischen Gefühls; dazu kam die in der Zeit liegende Abnahme des geistigen, idealen Strebens überhaupt, so daß thatfächlich die Spätgotik allerlei Keime des Abfalls und Verfalls in sich aufnahm und großzog. Die Spätgotik aber deswegen in Bausch und Bogen verurteilen und verwerfen, wäre eine große Ungerechtigkeit. Sie schuf Werke von der höchsten und glänzendsten Wirkung, die in der Konstruktion und Technik viele Fortschritte aufweisen und in jeder Beziehung große Anerkennung fordern. Die Gotik trug auch in dieser dritten Periode noch die Kraft und Fruchtbarkeit für eine längere Lebensdauer in sich, wäre sie durch den Hereinbruch einer neuen Zeit nicht geknickt worden. Anderseits ist es eben so gewiß, daß der Stil seiner innern Zersetzung und Auflösung rasch entgegen ging.

Neue
Bogen-
formen.

Unter den neuen Elementen, welche aufgenommen wurden, sind manche, die an konstruktive Spielereien und technische Künsteleien erinnern. Außer dem Spitzbogen gewöhnlicher, aber meistens gedrückter, niedriger Form kommen wieder halb-

kreisförmige, und elliptische Stichbogen vor. Charakteristischer ist der sogenannte Efselrückenbogen (Fig. 823), ein oben



Fig. 873. Aeußeres der Kathedrale von Noyon. Photographie Giraudon.

einwärts geschweiffter, zuweilen noch dazu gebrochener Bogen, dessen Schenkel also unten konvex, oben konkav sind. Verwandt damit ist der ebenfalls häufig, besonders in der Profanarchitektur vorkommende Sternbogen, in welchem der konvexe Bogenteil fehlt, der konkave aber geblieben ist. Ihm ist hinwieder der sogenannte Gardinen- oder Vorhangfensterbogen ähnlich, welcher aus drei oder mehreren konvexen Bogensegmenten gebildet wird, und besonders in Sachsen und den angrenzenden Teilen Norddeutschlands Verwendung fand.

Auch in der Konstruktion der Gewölbe ging die Spätgotik manchmal über die logische, architektonische Konsequenz hinaus. Schon die Früh-, zumal die Hochgotik kannten Wölbungsformen, welche einen mannigfaltigen und künstlicheren Grundriß hatten als das einfache Kreuzgewölbe. Die polygonalen Kapellen des Chores und des Umganges führten von selbst zu reichern Grundrißfiguren. Auch bei gewöhnlichen Kreuzgewölben mußte man, wenn sie bedeutenden Umfang hatten, Zwischenrippen anbringen, um sie ohne Lehrform aus freier Hand wölben zu können. So konnte man z. B. in der Grundrißfigur eines Kreuzgewölbes jedes der sphäroidischen Dreiecke wieder in drei Dreiecke zerlegen und dann das so entstandene Liniennetz als Rippenystem in Stein umsetzen und die Kappen dazwischen spannen: so entstand das Sterngewölbe. Auf gleiche Weise wurden andere figurierte Gewölbe, wie die Netz- oder Fächergewölbe konstruiert. Die Spätgotik erschöpfte sich in den künstlichsten Formen, wobei freilich die Rippen oft keinerlei konstruktive Bedeutung mehr hatten und darum auch aus Stuck erstellt wurden. Zu derartigen Spielereien gehörten die Zellengewölbe, deren einzelne Kappen wie Spitzdüten oder Trichter aussehen; ferner die gewundenen Reihungen, in deren Grundrißfigur alle Rippen aus geschwungenen und gekrümmten Linien zusammengesetzt werden, so daß schließlich die Rippenetze ganz wie Fenstermaßwerk behandelt erscheinen. Konstruktiv noch unlogischer ist es, wenn zwischen zwei Schneidungen zwei Rippen mit verschiedenem Radius übereinander eingesetzt werden, wovon die eine gebunden ist, die andere frei austritt.

Gewölbe-
formen.

Die meistens sehr schlanken Pfeiler zeigen entweder eine recht nüchterne Bildung mit runden oder achteckigen Schäften bald mit Diensten, bald ohne solche, oder dann sehr künstliche Formen, indem z. B. die Dienste um den runden Stamm herum sich emporwinden, während die Sockel mit Maßwerk geziert und in allerlei Netz- und Flechtwerk bald geradlinig, bald rautenförmig, bald in spiralförmigen Kannelüren oder Stäben eingeschnürt werden; dieselben Bildungen werden auch auf den untern Teil der Schäfte übertragen.

Pfeiler.

Die Kapitelle, Kämpfer und Gurtträger fehlen oft, so daß die Gurte und Rippen frei aus Pfeilern und Wänden heraustreten. Diese werden flach, gratig, scharfkantig und vielfach geradlinig profiliert, mit breiten Kehlen ohne Rundstäbe; besonders wird das äußerste Glied weit ausgezogen, wodurch die Bildung ein mageres, kraft- und charakterloses Aussehen gewinnt. Oft sitzen die Rippen, weil die Dienste und Wandfäulen fehlen, auf Konfolen auf oder sie laufen in einem Bündel an der Wand hinab.

Kapitelle,
Gurte.

Die Strebepfeiler werden wieder maffig und derb und reichen oft nicht über das Dach- oder Kranzgesims hinaus, so daß die Fialen fehlen, zuweilen werden diese auch übereck aufgesetzt oder winden, biegen und kreuzen sich, als wären sie aus den bildsamsten, weichsten und elastischsten Stoffen geschnitten.

Streben.

Die Waffererschläge erhalten eine Schweifung statt der geradlinigen Abschrägung. Noch nüchterner, nackter, ohne ästhetische Vermittelung werden oft

Strebe-
bogen.

Wimperge. die Strebebogen aufgeführt. — Die Wimperge, meistens aus dem geschweiften Eßelsrücken konstruiert, lösen sich oft oben von der Fläche ab und treten in einer neuen Schweifung heraus, die wegen der Aehnlichkeit Frauenschuh genannt wird.

Maßwerk. Im Maßwerk ist eine Form ganz vorzüglich charakteristisch, nämlich ein herzförmiger, lang geschweifter, flammenartiger Dreipaß oder Kleeblattbogen, dessen gekrümmte Schenkel

in eine Spitze auslaufen, die sogenannte Fischblase. Wie früher die aus Kreis-segmenten gebildeten Drei- und Vierpässe mittels der Nasen in die Kreise eingezeichnet wurden, so entstehen jetzt die Zwei-, Drei- und Vierschneuse, indem zwei oder mehr Fischblasenmuster dem Kreise eingefügt werden. Anderwärts wird das Maßwerk in den Hauptzügen sogar geradlinig gezeichnet und bildet ein überaus trockenes, langweiliges Gitterwerk, oder es verirrt sich in die Nachahmung von allerlei dürrer, knorrigem Astwerk oder von kahlen Stab- und Stengelferschlingungen. Im Blattornamente wird die frühere an die Natur sich anschließende Behandlung — aufgegeben; an ihre Stelle treten möglichst krause, geknitterte, buckelige, sich bäumende und windende Formen, als

Fischblase.



Astwerk.

Fig. 874. Fassade der Kathedrale von Notre-Dame, Paris. Phot. Giraudon.

wenn alle Motive dem Distel- oder Kohlblatte entlehnt wären.

Planlinien.

Wie fast in allen konstruktiven und ornamentalen Teilen, so geht die Spätgotik oft auch in der Planbildung ihre eigenen Wege, indem das Querschiff und die Abseiten wegfallen, die Pfeiler weit auseinander gerückt werden u. f. f. Damit hält die Neigung, wieder größere Wandflächen zu bilden, gleichen Schritt, wodurch eine Haupteigentümlichkeit der Gotik verwischt wird. Es kommen überhaupt die reichen Anlagen des sogenannten französischen Kathedralstils in Abgang, und in Deutschland wird die Hallenkirche, schon früher beliebt, jetzt entschieden bevorzugt, wobei die Seitenschiffe dieselbe oder annähernd dieselbe Höhe erhalten wie das Mittelschiff. Das Innere gewinnt bei dieser Anordnung an Groß- und Weiträumigkeit; in demselben Maße verliert aber das Äußere an Mannigfaltigkeit und malerischer Wirkung, da ein einziges Dach alle Schiffe über-

Hallen-
kirche.

deckt und mit dem Wegfall der Abseiten auch die Strebebogen u. f. w. überflüssig werden. Zog man dabei die Strebepfeiler überdies einwärts in die Kirche, um zwischen ihnen Kapellen anzulegen, so sieht das Aeußere vollends leer und kahl aus gegenüber den glänzenden Denkmälern der Hochgotik.

Wie groß die Stilverschiedenheiten an sich sind, so treten sie an Bauwerken, wo alle drei Perioden vertreten sind, in der Regel doch nicht in auffälliger oder störender Weise hervor, so wirksam bleibt der Grundgedanke der Gotik.

V. ÄSTHETISCHE BEDEUTUNG DER GOTIK.

Es kann vielleicht den Eindruck machen, als würden, wenn wir die Vorzüge des gotischen Stils hervorheben, diejenigen der romanischen Baukunst direkt oder indirekt dadurch wieder bestritten, nachdem sie doch so bestimmt hervorgehoben worden. Dem ist nicht so. Die romanische Architektur hat ihre eigenen und eigenartigen Vorzüge, und es sollen dieselben durch die folgende Erörterung und gelegentliche Vergleichung nicht in Abrede gestellt werden. Es wird nur soviel ausgesprochen, daß die Gotik auch ihre eigenen Schönheiten hat, aber andere als der romanische Stil.

Romanismus und Gotik.

In den vorausgehenden Kapiteln sind bereits manche ästhetische Bemerkungen und Urteile eingeflochten worden. Es war nicht zu vermeiden, denn wohl bei gar keinem andern Stile ist es so schwierig, Konstruktion und Ornamentation, technische, praktische und ästhetische Rücksichten auseinander zu halten und für sich zu betrachten, weil in der Gotik, — und darin liegt ja ihr höchster Vorzug, —

Einheitlichkeit des Stils.

ein so einheitliches, geschlossenes Ganze, ein wie aus einem innern Keim organisch entwickeltes Naturerzeugnis sich darstellt.

Es ist aber ebenso unrichtig, wenn der gotische Stil nur nach den großen Kathedralen, das ist, nach den glänzendsten Denkmälern beurteilt wird, wie wenn bloß die einfachsten, schmucklosesten Bauten zum Maßstabe der ästhetischen Wertung herbeigezogen würden. Es muß zunächst der Stil als solcher mit seinen Prinzipien und Grundgedanken Gegenstand der Beurteilung sein. Derlei Grundgedanken der Gotik sind: die Anwendung des Spitzbogens, der Vertikalismus, die Auflösung der Massen, die enge Verbindung der Konstruktion mit dem Ornament.

Grundgedanken.

Wir finden dem Spitzbogen schon in früheren Bauwerken begegnet; so haben ihn die Mohammedaner zu ästhetischen, zumal malerischen Zwecken gerne benützt, aber eine Spitzbogenarchitektur haben sie damit nicht begründet; das heißt, sie haben den Spitzbogen nicht als organisches, konstruktives Bauelement durchgeführt. Dieses vollzieht die Gotik, indem sie den Spitzbogen als konstruktive Grundform für alle Arten der architektonischen Raumabschlüsse benützt; für die Gewölbe, Fenster, Thore u. f. w., eine Grundform, welche auch in den dekorativen Teilen immer wiederkehrt. Von den Vorteilen,

Spitzbogen.

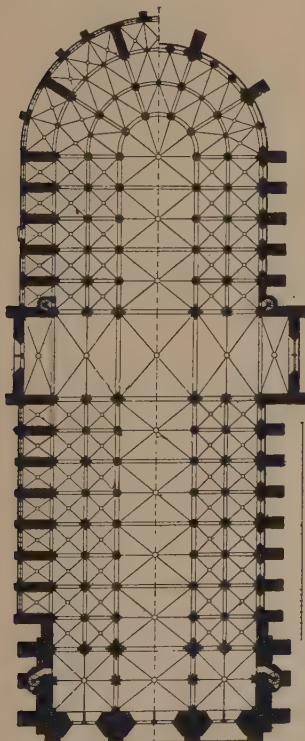


Fig. 875. Grundriß von Notre-Dame, Paris. N. Dehio-Bezold.

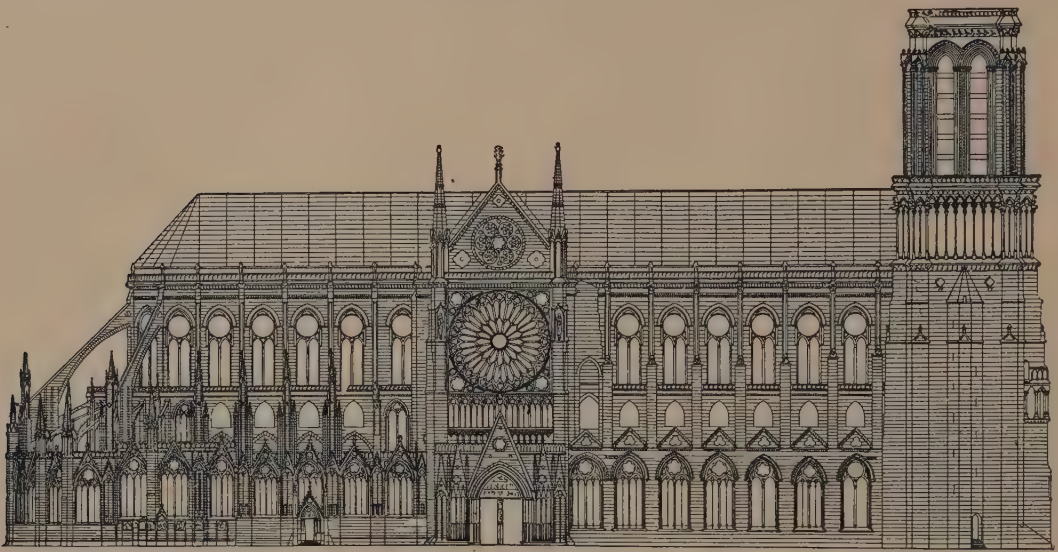


Fig. 876. Langschiff von Notre-Dame, Paris. Nach Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Verlag von A. Bergsträsser, Stuttgart.

welche der Spitzbogen gegenüber dem romanischen Halbkreisbogen bei der Erstellung eines Kreuzgewölbes und anderer Wölbungsformen bietet, ist schon so oft die Rede gewesen, daß es unnötig ist, darauf zurückzukommen. Ueberhaupt waren ja nicht die technischen Vorzüge ausschlaggebend bei der Wahl des Spitzbogens, wenn man dieselben auch sehr gut zu würdigen verstand, sondern weil er vorzüglich zum Ausdruck des Vertikalismus dienlich war.

Die früheren Stile suchten das Verhältnis von Kraft und Last durch den deutlich ausgesprochenen Gegensatz von vertikalen Trägern zu horizontal auflagernden Gliedern in der Architektur zur charakteristischen Darstellung zu bringen. In ganz vorzüglicher Weise thut es z. B. die griechische Baukunst, wo einerseits der Säulenkranz oder die massive Mauer als vertikal auftretende Kräfte, der Architrav mit der Dachgliederung dagegen als horizontal auflagernde Last so klar und bestimmt ihre Funktionen aussprechen. In ähnlicher Weise verfuhr auch der romanische Stil in dem gediegenen festen Aufbau seiner Bauten. Ganz anders die Gotik. Ein einziger flüchtiger Blick auf ein entwickeltes Stildenkmal zeigt, wie die horizontale Gliederung im Innern und Aeußern zurücktritt, dagegen alles emporringt und möglichst weit und frei aufragen möchte. Die Bauten an sich sind im Vergleich zu den Maßzahlen in früheren Stilen und zur eigenen Breite außerordentlich hoch, das Dach ist auffallend steil und von den Einzelbildungen wird jede schließlich zur Spitze, zur Fiale, dehnt sich und streckt sich und schließt mit einer geschlossenen Blüte, als sollte auch sie noch aufgehen und so dem Triebe nach oben neue Befriedigung verschaffen. Horizontale Linien und Simse kann die Konstruktion freilich nicht vermeiden, aber die Simse, an sich schmal und mager, werden nicht stark betont; sie erscheinen nur als momentane Ruhepunkte, wo die auftretende Kraft zu neuem Schwunge ausholt. Dazu werden alle horizontalen Linien und Bänder von Pfeilern, Wimpergen, Fialen, durchschnitten; es ist damit deutlich angezeigt, daß sie dem vertikalen Triebe gegenüber keine Widerstandsfähigkeit in sich tragen. So verliert z. B. das an sich so wichtige und dominierende Dachgesimse seine Bedeutung als horizontale Linie,

Vertikalismus.

wenn es, wie in Köln erst in eine leichte, durchbrochene Galerie oder Brüstung, in welcher die vertikalen Glieder ebenfalls stark hervortreten, aufgelöst wird, wenn dann ferner in kleinen Zwischenräumen die Wimperge und die Fialen als Ausläufer der innersten Strebepfeiler einschneiden. Selbst die berufensten Lastenträger, die Pfeiler im Innern schießen so leicht und frei und hoch empor, daß sie gar nicht als Stützen schwerer Lasten erscheinen, sondern auch nur als aufstrebende Bauglieder, die sich oben verästeln. Dieser Eindruck wird wesentlich durch die schlanken, im Verhältnis zu ihrer Höhe übermäßig dünnen Dienste verstärkt, welche nach einer momentanen Ruhe bei den Kapitellen in die Gurte und Rippen übergehen, um in schwindelnder Höhe sich zu schließen. Diese Bildung führt sogar zu der optischen Täuschung, daß die Pfeiler und der ganze Bau dem Auge höher und gestreckter erscheint, als er in Wirklichkeit ist. Für diesen Vertikalismus leitete der Spitzbogen die vorzüglichsten Dienste. Der Halbkreisbogen spricht eine derartige Tendenz gar nicht aus, denn die elastische Kreisschwingung drückt den Trieb aus, in sich selbst zurückzukehren.

Die Schenkel des Spitzbogens dagegen ringen aufwärts, bis sie dem hemmenden Widerstand begegnen. Darum wird auch der Spitzbogen in den konstruktiv wichtigsten Teilen, aber ebenso gut auch im Maßwerk und im Ornament stets wiederholt.

Den höchsten Triumph feiert der Vertikalismus im Turmbau, wie er in Deutschland oft ausgeführt, noch öfter angestrebt und geplant wurde.

Der Vertikalismus ist mithin eine Thatfache in der Gotik und eine feiner hervorstechendsten Eigenschaften,



Berechtigung des Vertikalismus.

Fig. 877. Inneres von Notre-Dame, Paris. Nach Originalzeichnung.

es fragt sich nur, ob er ästhetisch berechtigt ist. Daß er in technischer und konstruktiver Beziehung die Probe bestanden, bezeugen die Jahrhunderte und die Bewunderung jedes Baumeisters. Es kann und muß wohl zugegeben werden, daß es gegenüber dem Gesetze der Schwere und der Natur des Steines näher liegt, im Aufbau zu verfahren, wie das Beispiel des griechischen Säulen- und Architravbaues und der übrigen Stile lehrt. Der tote Stoff wird dabei nach dem in ihm liegenden Gesetze, daß der Druck und die Last eine Stütze und einen Gegendruck fordern, am entsprechendsten behandelt und verwendet. Wenn aber dem Baustoffe keine Gewalt angethan, sein Naturgesetz nicht verleugnet wird, so ist nicht einzusehen, warum von seinen beiden Polen Kraft und Last, nicht einmal der erste mehr hervorgehoben werden dürfte, wodurch das Bauwerk den Charakter des freien, kühnen Auftrebens gewinnt, gleichwie in unentwickelten Kunstepochen der zweite Pol, Druck und Last, oft bis zur Einseitigkeit betont wird, wodurch die Bauten den Eindruck des Schweren und Drückenden machen. — Dazu kommt ein anderes. Man hat von jeher den Vertikalismus der Gotik sinnbildlich gefaßt und gesagt, daß das Emporringen der ganzen Bauten und aller Teile das Wesen der christlichen Religion, welche den Menschen auf das Höhere, Ueberirdische, Himmlische und Göttliche hinweist, zum Ausdrucke bringen solle, ebenso wie das Sehnen und Streben der Seele nach Gott dadurch versinnlicht werde, mit einem Worte, daß die gotische Kirche ein versteinertes *Sursum corda* sei. Man hat anderseits über diese Deutung gespottet, — aber auch nicht mehr, das ist, man hat keinen Gegenbeweis vorbringen können. Es kann niemand in Abrede stellen, daß die Gotik thatsächlich das Ergebnis der damaligen Kultur und Geistesrichtung, zumal und vor allem andern der religiösen Anschauungen und alles dessen war, was damals die Seele erfüllte und bewegte. Das charakteristische Wahrzeichen der Zeit, welche auf die ersten Kreuzzüge folgte, ist aber, wie schon in der Einleitung gesagt worden, die jugendliche, frohe, frische Begeisterung und der kühne, hohe Schwung. Das Wenigste, aber Wahrste, das man von den gotischen Bauten sagen kann, ist das, daß sie Denkmale dieser flammenden Begeisterung, dieses jugendlichen Wagens und Strebens sind, Versteinerungen des hohen, kühnen Schwunges. Der zündende Funke der gotischen Zeit war aber die Religion, und so kommen wir doch zum Schlusse, daß der Vertikalismus als Ausdruck der religiösen Idee, wie sie damals erfaßt wurde, angesehen werden muß. Damit soll gar nicht gesagt werden, daß die Gotik in dieser Beziehung das Ergebnis der Reflexion, einer bewußten Tendenz gewesen. So entsteht überhaupt kein echter und rechter Kunststil; im Gegenteil, die Gotik war, wie andere Stile, das sich von selbst ergebende Resultat der geistigen Zeitströmung. So wird der Baustein in der Gotik nicht nur zum Ausdruck des Gesetzes von Kraft und Last benützt, sondern er wird zum Träger einer Idee, welche den ganzen Bau von der Wurzel bis zur höchsten Kreuzblume erfaßt und ihm durch den Grundgedanken ein eigenes Leben und Streben einhaucht, eben das Ringen und Sehnen nach oben, welches jede mühsam hinankriechende Krabbe, wie die stolz und kühn aufgeschossene Fiale in sich fühlt. Weit entfernt, in dieser Belebung und Vergeistigung des toten Stoffes einen Abfall und eine Verirrung der Architektur zu sehen, bewundern wir mit Recht darin vielmehr einen der schönsten, höchsten und herrlichsten Erfolge derselben.

Allgemeine
Geistes-
richtung.

Religiöser
Schwung.

Auflösung
der Massen.

Ein anderer Grundgedanke der Gotik ist die Auflösung der Massen. Es ist oben in der allgemeinen Einleitung bemerkt worden, daß es zu den Aufgaben der Architektur gehört, gegenüber den bloßen Füllungen die konstruktiven

Teile eines Baues besonders zu betonen, weil in ihnen die statischen und mechanischen Gesetze wirksam sind, und weil sie dem Baue seine Grundform und organische Gliederung geben. Kein Stil ging in der folgerichtigen Durchführung dieser Forderung so weit wie die Gotik. An der Gewölbebildung wurde dies schon öfters nachgewiesen. Konstruktiv notwendig und wirksam sind nur die Gurte und Rippen, welche sich ihrerseits auf die Pfeiler stützen, welche hinwieder



Fig. 878. Inneres der Kathedrale von Laon. Photographie Robert.

von dem System der Streben Halt und Festigkeit erlangen. Dafür sind die Mauern wieder leere Füllungen und fallen zwischen den tragenden Stützen bis auf wenige Reste weg, um durch Fenster ersetzt zu werden. Mit unerbittlicher Konsequenz wird das Princip zumal in den Fassaden und Turmbauten durchgeführt. Die ersten werden von riesigen Thoren und Fenstern durchbrochen; in den Helmen oder Pyramiden der letzten ist zwischen den acht Rippen, welche die Grundform geben, leichtes Maßwerk eingespant. So treten die konstruktiven Teile überall dominierend und bedeutungsvoll hervor. Man hat gerade deswegen gegenüber den gotischen Dömen den Vorwurf erhoben, daß sie wie Glashäuser aussehen, ferner Vorwürfe. daß die vielen Strebepfeiler und Strebebögen, zumal am Chorhaupte, wo sie, weil

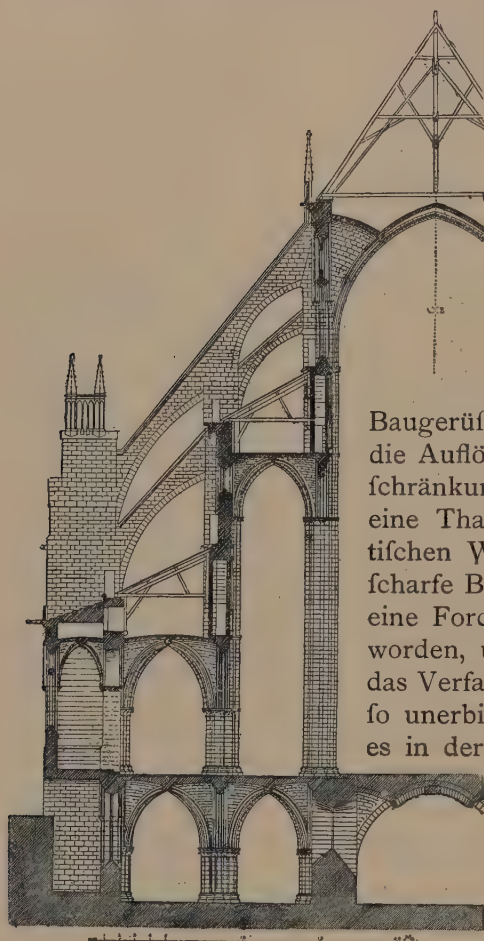


Fig. 879. Schnitt durch das Schiff der Kathedrale von Bourges. Nach Corroyer, *L'Art gothique*.

radial gestellt, in der Silhouette sich vielfach schneiden, den Eindruck machen, als wenn die Baugerüste stehen geblieben wären. Der erste Vorwurf ist tatsächlich unbegründet; keinem Beobachter wird ein derartiger Gedanke nahegelegt, vollends nicht, wenn die ursprünglichen farbenreichen Glasteppiche noch an Ort und Stelle sind; die gotische Zeit hat sie auch als ganz unerlässlich angesehen. — Der zweite Vorwurf schießt jedenfalls über das Ziel hinaus, wenn er von stehengebliebenen

Baugerüsten spricht. Soviel aber ist gewiß, daß auch die Auflösung der Baumassen und die möglichste Beschränkung auf die konstruktiven Glieder ebenfalls eine Tatsache in der Gotik ist, über deren ästhetischen Wert man sich zu verständigen hat. Daß die scharfe Betonung des architektonischen Skeletts sogar eine Forderung der Aesthetik sei, ist schon bemerkt worden, und es kann sich mithin nur noch fragen, ob das Verfahren auch dann zulässig bleibe, wenn es mit so unerbittlicher Konsequenz durchgeführt wird, wie es in der Gotik geschieht. Es ist früher gesagt worden,

daß wie im menschlichen Leibe das Skelett verhüllt ist, ebenso solle auch der Baukünstler die Herbigkeit der unvermittelten, ursprünglichen, struktiven Glieder unter ästhetisch schönen Formen mildern. Die früheren Stile, wie der griechische und der romanische, haben die struktiven Glieder wohl auch bestimmt und klar her-

vorgehoben, aber sie haben sämtlich die großen, zusammenhängenden Baumassen beibehalten, das konstruktive Skelett verhüllt, ähnlich wie die Natur es thut, und sich meistens damit begnügt, anzudeuten, wo die statischen Kräfte wirksam sind. Es muß auch dem Geschmacke überlassen bleiben, dieses Verfahren richtiger und die großen, festen, ruhigen Baumassen, wie sie z. B. das Romanische bietet, schöner zu finden, als das Vorgehen der Gotik, wenn sie die Massen auflöst und nur die konstruktiv notwendigen Teile monumental darstellt. In unvermittelter, herber und rauher Ursprünglichkeit pflanzt übrigens auch die Gotik die konstruktiven Glieder nicht hin, sondern im schönsten ästhetischen Gewande. Dies führt uns auf einen neuen Grundgedanken der Gotik, auf die enge Verbindung der Konstruktion mit der Dekoration.

Verbindung der Konstruktion und Dekoration.

Bei allen früheren Stilen erscheint der Schmuck, und zwar nicht bloß das freie Ornament, sondern auch die architektonische Dekoration, zum größten Teile als eine äußere Zugabe, als ein „angehängter“ Schmuck, wie man es genannt. Nur die Profilierungen und einige wenige architektonische Glieder machen eine Ausnahme hiervon. Viel mehr war auch nicht gestattet, da alle die konstruktiven Glieder eben nicht als Bau skelett unverhüllt hervortraten wie in der Gotik. In

dieser dagegen ist der reichste Teil des Schmuckes fast unzertrennbar mit allen Bauformen verbunden und zwar aus drei Gründen. Einmal, weil die Idee des vertikalen Aufstrebens alle, auch die untergeordnetsten Bauglieder erfaßt und ihnen eine ästhetische, charakteristische Form verleiht, welche dies zum Ausdruck bringt; zum andern, weil infolge der Auflösung der Massen die bloß füllenden Teile durch eine leichte Dekoration, nämlich durch das durchbrochene Maßwerk oder die Paneele, als solche bezeichnet werden, daher das Netzwerk in den Turmhelmen zwischen den Gräten, in den Galerien, Triforien, in den Strebebogen, Fenstern u. f. w.; zum dritten, weil alle die unverhüllt hervortretenden konstruktiven Glieder eine ihrer Funktion entsprechende Form erhalten müssen. Was könnte in dieser Beziehung ausdrucksvoller sein, als z. B. die Bildung, welche die gekrümmten, in Spitzbogen sich schließenden Glieder erhalten, die Gewölberippen, Gurte, Fensterwandungen, die Untersichten der Strebebogen? Die tiefen



Fig. 880 u. 881. Plan u. Aeußeres der Kathedrale in Bourges. Originalz.

Einkehungen und die wulstartigen Rundstäbe geben ihnen einen wirksamen, elastischen Schwung und ein straffes und darum tragfähiges Aussehen. Ebenso ästhetisch bezeichnend und praktisch zweckmäßig sind andere Bildungen, die Simse, die Abätze bei der Verringerung der Masse an den Strebepfeilern, die Profilierungen der Wimperge, die Auflösung der Pfeiler im Innern aus einem gemeinsamen Fuße in eine Menge einzelner gleichstrebender Glieder u. f. f. Daher kommt es, daß das Ornament in der Gotik so innig mit der Konstruktion verwachsen ist. Während im Romanischen viele zierenden Motive ebenso wohl fehlen könnten, wie sie da sind, ist in der Gotik das allerwenigste aus der Luft am Schmucke entstanden, sondern alles vielmehr wie ein organisches Naturerzeugnis das notwendige Ergebnis der Idee und der konstruktiven Grundgedanken. Darum kann von freien, lediglich dekorativen Ornamenten in der Gotik kaum die Rede sein, und die Benennung kann höchstens und auch da nicht immer auf die vegetabilischen Motive und die Polychromie Anwendung finden, während das Maßwerk von der Konstruktion und den sie belebenden Gedanken schon fast unablösbar ist.

Was diese letzten betrifft, nämlich den Vertikalismus und die Auflösung der Massen, so muß allerdings bemerkt werden, daß man in anderen

Richtung
in Frank-
reich.

Ländern, und zwar gerade in Frankreich, der Heimat der Gotik, nicht so weit ging, wie in Deutschland. Es ist in der Kunst so wenig wie im praktischen Leben geboten, aus einem Princip die letzten und äußersten Folgerungen zu ziehen; dies thaten oder versuchten wenigstens die deutschen Baumeister mit der der Nation eigenen gelehrten Gründlichkeit und Ausdauer. Wir dürfen deswegen aber manche französische Kathedralen zum wenigsten ebenso schön finden, als deutsche Denkmale.

Ornament.

Es ist hier der Platz, einiges über das Ornament anzufügen, über Laubwerk und Maßwerk. Wurde das erstgenannte aufgemalt, so nötigte die Uebertragung auf die Fläche zu einer meistens sehr maß- und geschmackvollen Stilisierung. Viel weniger ist dies beim plastischen Laubwerk der Fall, wo eine vorherrschend realistische Behandlung beliebt war. Sehr viele Ornamente werden allerdings in der Früh- und Hochgotik so schön und rein gezeichnet und leise stilisiert, daß sie die entsprechenden romanischen Formen, wo die konventionelle Auffassung das vegetabilische Motiv bis zur völligen Unkenntlichkeit verwischt, weit übertreffen. Vergleicht man aber das gotische Blattwerk mit dem griechischen Akanthus, so wird man der strengern stilistischen Behandlung der Griechen, welche der Natur des Steines und den architektonischen Gesetzen besser entspricht, gerne den Vorzug zuerkennen. Man kann freilich einwenden, daß die Gotik gerade das vegetabilische Ornament an Kapitellen, Konfolen und in Friesen nicht in so innige Beziehung zur Konstruktion setzte, wie der Grieche und ihm gerade an diesen

Stilisie-
rung.



Fig. 882. Inneres der Kathedrale von Chartres. Photogr. Giraudon.

Stellen keine Ver-
deutlichung der sta-
tischen Funktion zu-
mutete, sondern es
lediglich als äußern
angehängten

Schmuck betrach-
tete. Es ist dies aller-
dings richtig, aber
daß gerade dies ein
Vorzug sei, ist damit
nicht bewiesen und
auch kaum erweis-
bar. Nur so viel ist
gewiß, daß die Ka-
pitelle der Pfeiler-
dienste nicht mehr
die wichtige Bedeu-
tung wie in der
klassischen Baukunst
haben. Sie bezeich-
nen im gotischen
System eben nur
einen letzten Ruhe-
punkt der in die
Höhe eilenden
Kraft, den Ueber-
gang des Dienstes

in die Rippen. Infofern handelte die Spätgotik folgerichtig, wenn sie die Kapitelle der Dienste ganz unterdrückte, ästhetisch unrichtig aber, wenn sie den Uebergang durch gar kein Glied vermittelte, was der gute Geschmack fordert.

Man hat oft die Vorzüge hervorgehoben, welche die fatten Formen, die weich und elastisch geschwungenen Linien des antiken, griechischen und römischen Ornaments vor dem gotischen, zumal dem geometrisch gemessenen, scharfkantigen, mageren Maßwerk hätten. Die klassischen Formen behalten gewiß ihr unveräußerliches Recht und ihre unvergängliche Schönheit, aber ebenso auch der gotische Geschmack. Das eine Ornament dem andern vorzuziehen, ist Sache der persönlichen Vorliebe für das eine oder das andere. Beide besitzen wahre und echte Schönheit. Daß insbesondere das geometrische Maßwerk einerseits der Architektur, welche ja auch zum großen Teile auf der Geometrie des Zirkels und des Lineals beruht, sich passend anschließt, anderseits zur Natur des Steines, welcher in geraden und gekrümmten Linien bricht, vorzüglich stimmt, wenn anders das Gesetz nicht über das richtige Maß gedehnt wird, ist leicht einzusehen.

Antike und
gotische
Formen.



Fig. 883. Die Türme der Kathedrale von Chartres. Phot. Giraudon.

Obwohl die Gotik eine höchste konstruktive Leistung ist, ja, das konstruktive Princip bis in die äußersten und letzten Folgerungen ausbeutet, so üben ihre Bauten doch zugleich eine entschieden malerische Wirkung im besten und schönsten Sinne. Am Aeußern ist sie die Folge der vielen aufragenden Fialen, Türmchen und Spitzen, der vielen und vielfach gebrochenen, geschwungenen, sich kreuzenden und schneidenden, vor- und zurücktretenden Linien, des leichten luftigen Maßwerkes u. s. w. Im Innern üben eine entsprechende, ähnliche Wirkung die mannigfachen Gliederungen der Pfeiler, der Wände mit den Triforien und Blindgalerien, der Wölbungen mit den Gurtnetzen; malerisch und groß und erhebend wirkt und stimmt

Malerische
Wirkung.

Per-
spektive.

vorzüglich die herrliche Perspektive im Schiff der Kirchen zwischen den Arkadenpfeilern hindurch, im Chor durch die Arkaden in den Umgang und in die Kapellen hinaus. Es sei hier noch bemerkt, daß, wie der dünnen Dienste wegen die gotischen Kirchen höher erscheinen, sie durch die Perspektive auch in der Längerichtung scheinbar gewinnen, weil die Pfeiler im Mittelschiffe durch ihre Stellung quer gestellte Rechtecke begrenzen; das Auge ergänzt nun aber diese gerne zu Quadraten, indem es die Breite zum Einheitsmaß nimmt.

Geome-
trische
Formen.

Eine Hauptursache des malerischen Eindrucks liegt ferner darin, daß die Gotik von mannigfaltig gestalteten mathematischen Grundrißfiguren ausgeht. Das Symbol und die Grundform der antik griechischen Architektur ist das aus vier geraden Linien gebildete Rechteck, die einfachste geometrische Figur, die sich denken läßt. Die römische Architektur und die folgenden christlichen Stile fügten den regelrecht gebildeten Kreis oder Halbkreis hinzu. Die Gotik macht sich die Gerade und die Rundfigur auch zu eigen, aber jene nicht in starrer rechtwinkliger Verbindung, diese nicht als regelmäßigen Kreis, sondern sie wählt das dem Kreise eingeschriebene Vieleck und löst so die in sich selbst zurückkehrende, überall sich gleich bleibende Kreislinie und das Rechteck in eine Vielheit von Teilen und in die Mannigfaltigkeit durch verschiedene Winkel verbundener Geraden auf, indem sie so den Kreis und die geradlinigen Figuren auf das innigste verbindet und durcheinander versetzt. Die Grundrisse der Pfeiler, des Chores, der Kapellen, der Turmhelme, die Sockel, Basen, sehr oft auch die Kapitelle, fast immer die Plinthen darüber, die Konfolen und entsprechenden Tabernakel, manchmal auch die Dienste und das Stabwerk, die Simse, das Maßwerk u. f. f. find auf diese Weise, das ist,

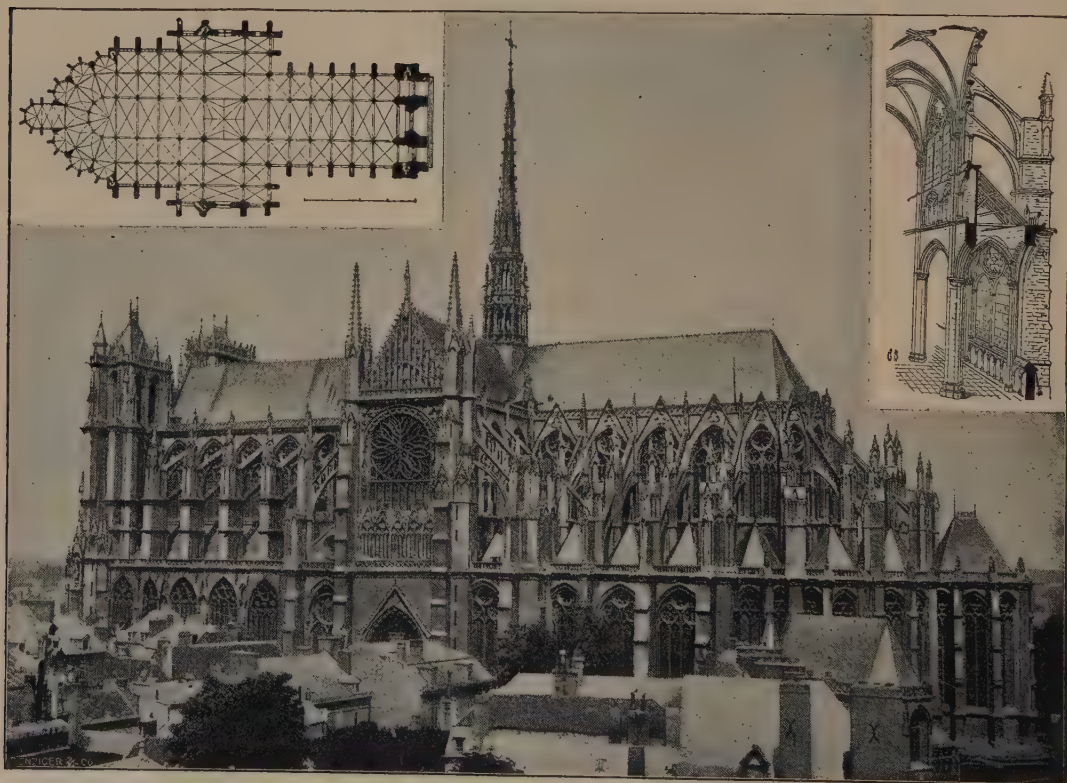


Fig. 884, 885 u. 886. Plan, System und Langhaus der Kathedrale von Amiens. Phot. Caron.

aus dem Polygon, aus der Auflösung des Kreises und dessen Verbindung mit geradlinigen, spitzwinkligen Grundrißfiguren entstanden. Aus einer ähnlichen Auffassung und Anschauung gingen die Profile der geschwungenen Glieder an Wölbungen und Bogen, an Gurten, Rippen, Fenstern, hervor. Auch hierbei, wo sich der Kreis oder Halbkreis nicht in gerade Linien auflösen ließen, wurden sie doch auch durch eine mannigfaltigere Bildung ersetzt, die aus dem Spitzbogen abgeleitet ist, welcher aus zwei Mittelpunkten entworfen wird und daher so große Mannigfaltigkeit zuläßt gegenüber dem in starrer Einheit verharrenden Kreis.¹⁾

Fassen wir endlich die Gotik nach dem Gesamteindruck auf, den sie übt, und zwar zunächst als religiöser, kirchlicher Stil, so besitzt sie die höchsten Vorzüge und erfüllt in vortrefflichster Weise die Forderungen, welche die Idee des christlichen Gotteshauses an die architektonische Form stellt.²⁾ Heiliger Ernst und malerische Wirkungen, glänzende Pracht und solide Gediegenheit durchdringen sich im Innern und Außern; dazu kommt die alles belebende, himmelwärts leitende Idee. Erhabenere Bauwerke, welche die Sprache des Ueberirdischen reden, und schöner und großartiger den Preis des Höchsten im Steine verkörpern, als die großen gotischen Dome, kennt die Welt kaum. Und was dabei immer wieder bemerkt werden muß, ist dies: nirgends wird mit unechten und falschen Mitteln, durch Schein und Täuschung eine Wirkung geborgt, erlogen; nirgends werden die ästhetischen und konstruktiven Grundgedanken, der Vertikalismus oder die Auflösung der Massen, einseitig ausgebeutet und durchgeführt, sondern die Gotik stellt, ähnlich wie die griechische Baukunst, die größte Vernünftigkeit und Zweckmäßigkeit dar und genügt zugleich den praktischen Bedürfnissen und Anforderungen. Es ließe sich an zahllosen Einzelheiten nachweisen, wie die Aesthetik, die Konstruktion und



Fig. 887. Inneres der Kathedrale von Reims. Phot. Giraudon.

Formenbildung.

Gesamteindruck.

Praktisches und Aesthetisches.

¹⁾ Vgl. Aesthetik Seite XV. — ²⁾ Vgl. oben Seite VII die Bemerkung über den Dom zu Reims und S. XII.

das praktische Bedürfnis sich durchdringen und gegenseitig fördern. So ist z. B. der Strebebogen ein konstruktiv wichtiges, notwendiges Glied; praktisch dient es zur Ableitung des Regenwassers; ästhetisch wird es überaus wirksam durch seine geschwungenen und geraden Linien, das Maßwerk und die Profilierung der Dachung und des Bogensegments.

Mängel.

Wenn sich so die Gotik als etwas darstellt, das Achtung gebietet, so fordert sie wie alles Große den Widerspruch heraus; sie hat darum auch ihre Gegner gefunden, welche teils ihre Konstruktionsweise, teils ihre ästhetischen Beziehungen einer scharfen Kritik unterwarfen, und unanfechtbar ist sie ja allerdings nicht. So kann nicht geleugnet werden, daß die ganze und volle Bedeutung, Eigenart, Schönheit und folglich auch die erhabene Wirkung des Stils nur an reichen, mehrschiffigen Kirchen verwirklicht wird, während einfach gehaltene und einschiffige Kirchen oft mager und nüchtern aussehen. Es ist dies nun freilich in den andern Stilen auch mehr oder minder der Fall. In der Gotik ist der Abstand größer, auffallender: daß aber in bescheidenen Bauten das Wesen der Gotik so

ganz verloren gehe, wie vielfach behauptet wird, ist ebenso unwahr. Auch eine einfache, einschiffige Kirche, an deren Außern also das Strebebogensystem, in deren Innern die

Perspektive zwischen den Arkadenpfeilern hindurch wegfällt, trägt immer noch ein ganz charakteristisches, stilistisches Gepräge an sich, vorausgesetzt, daß Konstruktion, Verhältnisse und Proportionen auf gotischer Ueberlieferung beruhen, und wenn vollends eine entsprechende Dekoration, Polychromie und gotisches Mobiliar hinzukommen. Alle Hauptgedanken der Gotik können bei den bescheidensten Formen zum Ausdruck kommen.

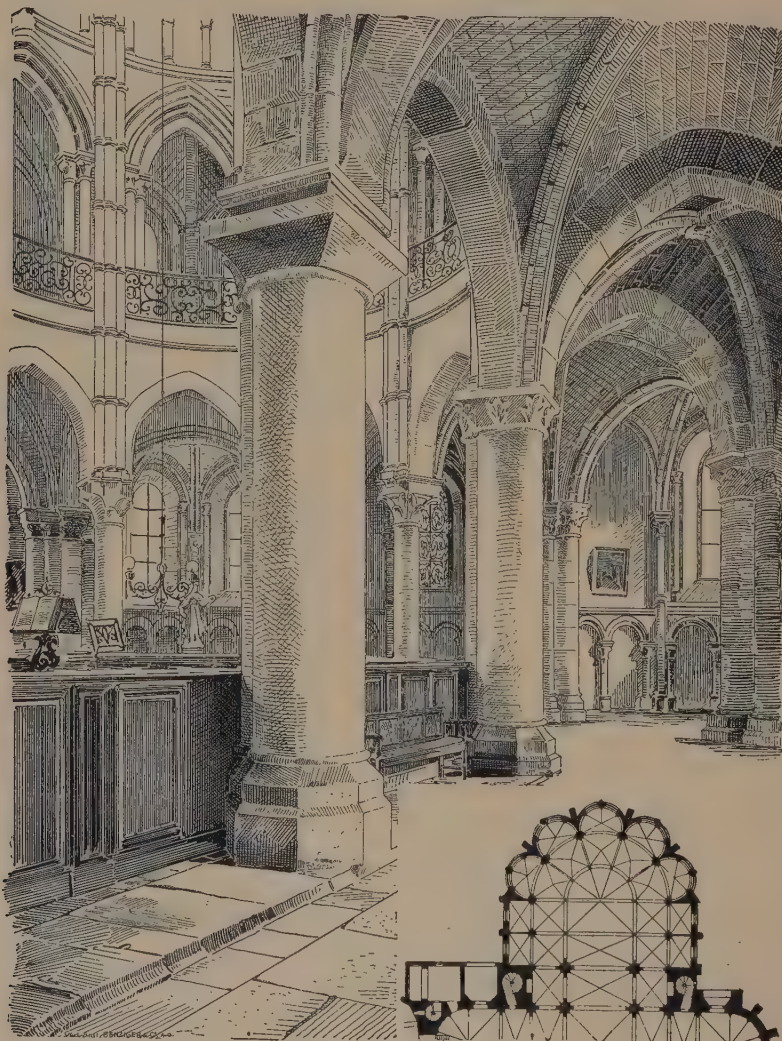


Fig. 888. Blick in den Chor der Kathedrale von Noyon. Originalzeichnung.

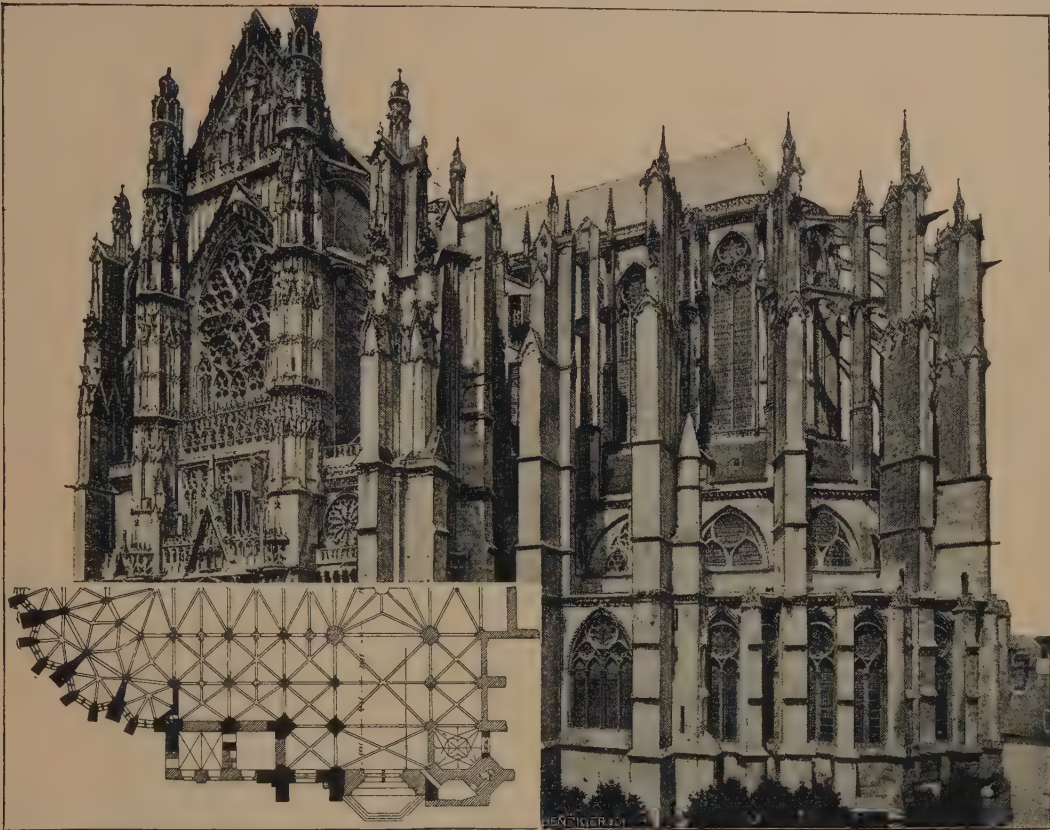


Fig. 889 und 890. Aeußeres und Plan des Chores der Kathedrale zu Beauvais.

Mit weit mehr Recht läßt sich ein anderer Vorwurf erheben, der zudem das Wesen der Gotik näher beschlägt, der Vorwurf nämlich, daß sie die Natur des Steines zu wenig berücksichtige. Wer z. B. die Fassade, besonders die Thore des Straßburger Münsters betrachtet, der muß den Eindruck erhalten, daß der Stein behandelt ist, als könnte er wie Holz gedrechselt, wie Eisenstäbe gehämmert, wie Filigranarbeit ciselirt werden, und zwar da, wo der Stein als Bau- und Hausstein wirken soll und nicht etwa zu plastischen Gebilden umgeschaffen ist. Derselbe Eindruck drängt sich dem Beobachter an sehr vielen andern Domen und Denkmalen auf, zumal an solchen aus der Zeit der Spätgotik. Viele andere Auswüchse, Mißgriffe und Ausschreitungen dieser Stilentwicklung wurden oben bei der Charakterisierung der Perioden aufgeführt und brauchen hier nicht wiederholt zu werden.

Bildungen
gegen die
Natur des
Steins.

Es muß schließlich noch ein Punkt berührt werden, welcher zur ästhetischen Wirkung der gotischen Bauten in engster Beziehung steht. Die schönsten und bedeutendsten Stildenkmalen drängen dem Beobachter notwendig die Frage auf, wie die Baumeister dazugekommen, solche Wunderwerke im großen und ganzen und in den zahllosen Einzelheiten harmonisch zu entwerfen, mit der schönen Uebereinstimmung nach Maßen und Zahlen? kurz, welches ihre ästhetischen proportionalen Gesetze waren? Um sich dies zu erklären, sprach man von eigentlichen Geheimlehren in den Bauhütten, welche sich mündlich fortpflanzten und die schließlich verloren gingen. Indem man dergleichen Behauptungen be-

Mittel der
Bau-
meister.

kämpfte, fiel man in das andere Extrem und leugnete überhaupt das Vorhandensein und die Nachweisbarkeit von proportionalen Gesetzen, nach welchen die gotischen Baumeister ihre Zeichnungen entwarfen. Man traute ihnen zu, daß ihr künstlerisches Gefühl und ihr ästhetischer Geschmack für die höchsten Leistungen vollauf ausgereicht habe. Die Griechen waren zum wenigsten geistig ebenso reich



Fig. 891 und 892. Chor und Plan der Kathedrale von Le Mans. Photographie Robert.

ausgestattet und ebenso feinfühlig als die Künstler des Mittelalters, aber proportionale Normen, welche sie aus einer langen Kunstübung ableiteten, konnten sie doch nicht entbehren. Es genügt, einzig daran zu erinnern, wie sie im Säulenbau das Intercolumnium als Modulus der Anlagen benützten. Es ist ganz gewiß, daß die gotischen Bauhütten nicht nur etwa im Besitze von technischen Vorschriften und Anleitungen waren, wie diese und jene Teile, wie Fialen, Bogen, Vielecke zu konstruieren seien, sondern daß sie beim Anlegen von Planzeichnungen gewohnheitsmäßig von überlieferten Formen ausgingen. Wir sind freilich darüber sehr lückenhaft unterrichtet, denn die noch vorhandenen fachbezüglichen Schriften geben nur unzureichende Andeutungen und stammen zumeist aus der Spätzeit der

Gotik. Man hat daher die vorhandenen Baudenkmale selbst nach dieser Beziehung untersucht; die Messungen und Vergleichen haben aber bisher nicht zu sicheren Ergebnissen geführt. Man glaubte die proportionalen Schönheitsgesetze bald in Grundzahlen, bald in Grundmaßen, bald in Grundfiguren zu entdecken.

Unter der Grundzahl eines Baues dachte man sich eine Zahl, aus welcher durch Addition, Multiplikation, Division u. dgl. die Zahlen der Teile, der Pfeiler, Fenster, der Polygonseiten im Chore, der Stockwerke an den Türmen etc., abgeleitet wurden. Trotz aller Freiheit, welche man sich bei der Anwendung und dem Nachweis einer derartigen Grundzahl in verschiedenen Bauten erlaubte, gelang es doch nicht, ihr tatsächliches Vorkommen zu begründen und es irgendwie als wahrscheinlich darzustellen, daß die Baumeister von dieser Arithmetik ausgegangen. Ohnedies würde damit auch nicht viel erreicht, denn die Schönheit und Gefälligkeit der äußern Erscheinung hängt weit weniger von den Zahleinheiten als von den Maßen ab, darum hat auch ein Grundmaß schon an und für sich mehr Wahrchein-



Grund-
zahlen.

Grund-
maße.

Fig. 893. Vierungsturm und Transept von Saint-Ouen, Rouen.
Nach Dehio-Bezold.

lichkeit für sich. Es ist auch wirklich an manchen Denkmalen nachgewiesen worden, daß z. B. die Breite eines Schiffes oder der Pfeilerabstand von Achse zu Achse u. dgl. als Einheitsmaß angenommen worden, aus dessen Multiplikation und Bruchteilung man die Maße für die wichtigsten Linien erhielt. So bildet in der schönen Elisabethenkirche zu Marburg die Breite der Seitenschiffe, 17 rheinische Fuß¹⁾, das Einheitsmaß; verdoppelt (34') giebt es die Breite des Mittelschiffs und die Höhe des westlichen Hauptportals, vervierfacht (68') die ganze Breite des Langhauses im Lichten und die innere Höhe, achtfach (136') die Länge des Kreuz-



Fig. 894. Inneres der Kathedrale von Albi. Photographie Robert.

schiffes mit den Strebepfeilern, folglich die größte Breite der Kirche, sechsfach (102') die Giebelhöhe, das zwölffache (204') die innere Länge mit Inbegriff des Portals, dreizehnfach (221') die äußere Gesamtlänge, endlich fünfzehnfach (255') die Höhe der Türme. — Die Maßzahlen sind in jedem Stile von Bedeutung; in der Gotik interessieren sie zunächst gegenüber dem Romanischen. Ein Vergleich der gegenseitigen Mittelschiffsanlagen, welche, wie für den Gesamtplan, so auch für die Gesamtwirkung von vorzüglicher Wichtigkeit sind, zeigt eine merkwürdige Uebereinstimmung und Verschiedenheit. Die Breitenmaße bleiben sich nämlich beiläufig gleich. So haben die Dome in Speier und Köln dieselbe lichte Breite im Mittelschiffe; die größte überhaupt in Deutschland in beiden Stilen vorkommende Mittelschiffbreite besitzt ein romanisches Denkmal, der Mainzer Dom (15,70 Fuß rhein.). Ganz anders verhält es sich mit der Höhe. Während im 11. Jahrhundert das Verhältnis der Breite des Mittelschiffes zu seiner Höhe unter 1:2 blieb, im 12. und 13. Jahrhundert auf 1:2, ausnahmsweise, wie am Speierer Dom, auf 1:2 $\frac{1}{2}$ stieg, steigerte es sich in der Gotik bis 1:2 $\frac{1}{2}$, 1:3 und darüber.

¹⁾ Der rheinische Fuß == 0,3139 m.

— Die Gotik benützte also die so sehr vervollkommnete Wölbungstechnik nicht zur Erstellung größerer Gewölbefelder; dies konnte nicht in ihren Zielen liegen, sondern dehnte nur im Sinne des Vertikalismus gegenüber dem romanischen Stile die Höhenmaße bei ungefähr gleichen Breiten, was den gotischen Bauten sofort eine charakteristische Stileigentümlichkeit verleiht.¹⁾

In einer Schrift über gotische Bautechnik vom Jahre 1548 wird der Triangel, das Dreieck „der fürnehmste höchste Steinmetzengrund“ genannt. Es scheint unzweifelhaft, daß in der gotischen Konstruktion und unter den proportionalen Gesetzen das Dreieck, in der Gestalt des gleichschenkeligen, rechtwinkligen, und noch mehr in der Form des gleichseitigen Dreiecks, als Grundfigur die wichtigste Rolle spielte. Ein tüchtiger französischer Architekt, Techniker und Schriftsteller zugleich, Viollet-le-Duc, fuchte an hervorragenden gotischen Bauten

den Beweis zu führen, daß die Proportionen aus der Grundlegung und Anwendung bald dieser, bald jener Form des Triangels gefucht worden, doch so, daß an einem Bau nur eine Grundform an-

gewendet

wurde. Ein Beispiel, wie er das gleichseitige Dreieck an zwei Traveen am Aeußern der Sainte-Chapelle in Paris, einem der schönsten gotischen Stildenkmalen, als Grundform aufgetragen, mag das Verfahren erläutern. Durch Verlängerung der Dreieckschenkel wird die Baufläche mit einem rautenförmigen Netze belegt, wobei durch die Spitzen der Dreiecke oder die Kreuzungen viele der wichtigsten Punkte bestimmt werden.²⁾ An sich ist diese Ope-



Dreieck als Maß.

Fig. 895. Grundriß der Kathedrale von Albi. Nach Corroyer.

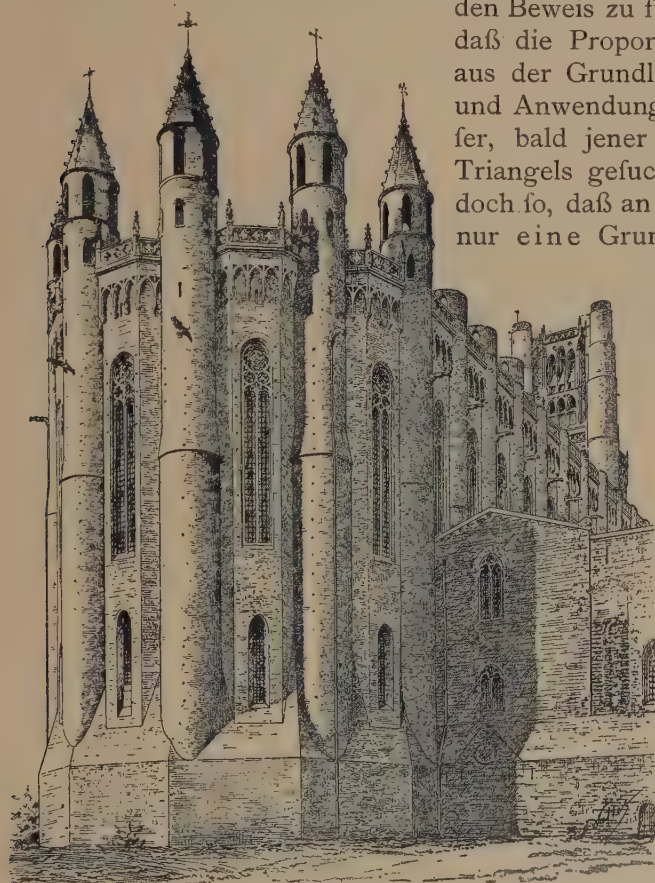


Fig. 896. Apfis der Kathedrale von Albi. Nach Corroyer, L'Art gothique.

¹⁾ Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, von Otte & Wernicke (5. Auflage) I. S. 106 ff. —

²⁾ Dictionnaire raisonné etc., 7. Bd., S. 545.

Anwen-
dung der
Maße.



Fig. 897 und 898. Inneres und Aeußeres der Kathedrale von Lausanne. Photogr. Frith.

Spitzbogen maßgebend war. — Auch am Kölner Dome ist das gleichseitige Dreieck die Grundform, doch ist dieselbe, wie Viollet-le-Duc urteilt, mit zu großer mathematischer Strenge durchgeführt und trägt der perspektivischen Wirkung und der Verschiebung der Linien nicht im gehörigen Maße Rechnung.

ration kein logisches Verfahren, aber die Techniker hatten von jeher derartige aus langer Erfahrung abgeleitete Formeln, welche ihnen ästhetisch entwickelte Schönheitsgesetze vertraten und sie tatsächlich befähigten, die günstigsten Proportionen in den Grund- und Aufriß der Bauten einzuführen. Es lag nahe, als Grundform das Dreieck zu wählen, da es ohnedies für die Bildung der

VI. DIE DENKMALE DES GOTISCHEN STILS IN FRANKREICH.

Einteilung.

Die französischen Kunstschriftsteller unterscheiden eine erste, zweite und dritte Epoche der Gotik, Bezeichnungen, welche mit Früh-, Mittel- und Hochgotik zusammenfallen. Die zweite Epoche führt auch die Benennung Strahlenstil (Style rayonnant), wegen der strahlenförmigen Pässe des Maßwerks und der Paneele; die dritte Epoche wird aus einem ähnlichen Grunde mit dem Namen Flammenstil (Style flamboyant) bezeichnet, weil das Fischblasenmuster und die Dreifischneuze flackernden Flammen nicht unähnlich sind. Wenn aber unter diesen drei Epochen

bei französischen und deutschen Schriftstellern das dreizehnte, vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert als Vorbereitung, Blütezeit und Verfall verstanden werden, so stimmt dies mit der Geschichte und Wirklichkeit nicht überein. Sollen diese Begriffe mit den drei Zeitabschnitten verbunden werden, so umfaßt die erste Epoche oder die Frühgotik die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts, die zweite Epoche oder Hochgotik das dreizehnte Jahrhundert, mit der nähern Beschränkung, daß die Regierungszeit des heiligen

Ludwig IX. (1226—1270) die eigentliche Stilhöhe und Blütezeit der französischen Gotik begrenzt; die dritte Epoche endlich oder die Spätgotik erstreckt sich teilweise über das fünfzehnte Jahrhundert hinaus. Die französischen Kunstschriftsteller begrenzen die Epochen der Gotik nach der Regierungszeit einzelner Herrscher. So fällt die Frühgotik in die Zeit Ludwigs VII. (1137—1180), die Hochgotik in die Zeit der Könige Philipp II., Augustus (1180—1223) und des heiligen Ludwig IX. (1226—1270). Dann tritt eine Stockung in die Bauhätigkeit ein, bis unter Karl VII. (1422—1461) die sehr glänzende Spätgotik einsetzt, welche in den zwei ersten Jahrzehnten der Regierung Franz' I. (1515 bis 1547) ausstrahlt.

Diese Einteilung liegt der nachfolgenden Darstellung zu Grunde, welche unter den überaus zahlreichen Denkmälern verhältnismäßig nur wenige namhaft machen kann.

Wie früher bemerkt worden, steht die Abteikirche von St.-Denis an der Spitze



Fig. 899. Schloß Vufflens in der Waadt. Photographie Jullien.

Epochen.

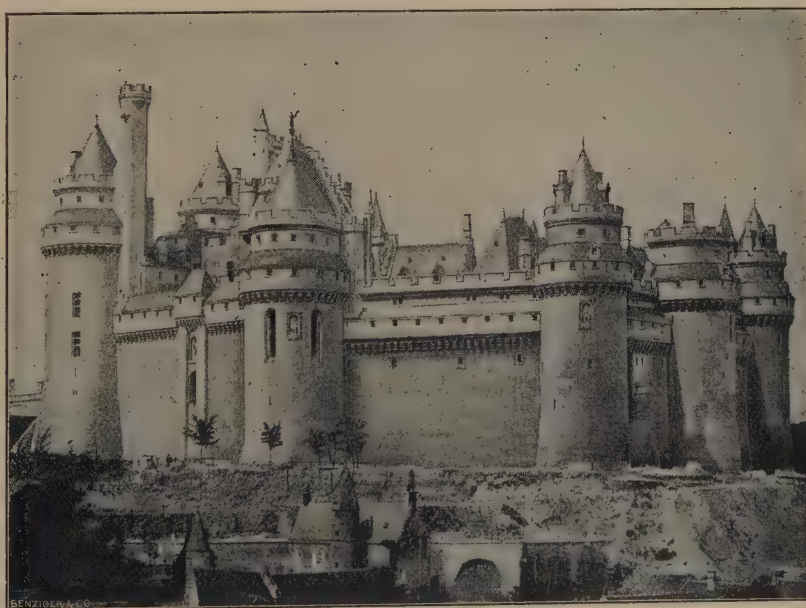


Fig. 900. Das restaurierte Schloß Pierrefonds. Photographie Robert.

St.-Denis.

der gotischen Stilentwicklung; die Westfassade und der Chor (Fig. 872) sind eine Schöpfung des Abtes Suger und fallen in die erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts (1140—1144), das Schiff dagegen gehört der zweiten Epoche an. Eine ähnliche Bemerkung sei in Bezug auf fast alle im weiteren Verlauf zu nennenden Kirchen vorausgeschickt: nur wenige gehören ausschließlich einer Epoche an, die meisten erhielten spätere Zuthaten in veränderten Stilformen. Es ist in sehr vielen Fällen

Datierung. außerordentlich schwierig, genaue und bestimmte Daten zu geben, weil die meisten religiösen und profanen Bauten in ihren Teilen ganz verschiedenen Zeiten angehören. Selbst die urkundlichen Daten sind oft nur unsichere Anhaltspunkte, da nicht festzustellen, ob sie den Anfang oder die Vollendung eines Baues oder dessen Restauration bezeichnen. Die besten und verlässlichsten Aufschlüsse geben die Konstruktion und die Formbehandlung der Architekturteile, da jeder Stil dem Gesetze



Fig. 901. Mont-St.-Michel. Photographie Girardon.

einer fort schreitenden Entwicklung unterliegt. Freilich ist auch hierbei zu beachten, daß Gegenden und Orte, welche von den Verkehrswegen und von den Mittelpunkten der Stilentwicklung weit abliegen, oft um mehrere Jahrzehnte zurückbleiben.

Vorzüge. Ein Ueberblick über die Denkmale französischer Gotik bietet das allerhöchste Interesse. Die Bauten sind nicht nur außerordentlich zahlreich, sondern zeigen auch die größte Mannigfaltigkeit in der Anlage und Konstruktion, in den architektonischen und dekorativen Formen. Vollends bewunderungswürdig ist die Phantasie, die Freiheit und der Geschmack, womit die französischen Architekten ihre Aufgaben lösten. Die Denkmale auf deutschem Boden sind logischer, mathematischer, vielleicht auch einheitlicher, aber sie reichen nicht entfernt an den Geschmack, die Mannigfaltigkeit, die Poesie, die Freiheit und die wunderbaren Perspektiven und proportionalen und eurhythmischen Wirkungen der französischen Bauten hinan. Mit der den Deutschen eigenen, gelehrten Gründlichkeit und äußersten Konsequenz haben die Franzosen den gotischen Stil, obwohl dessen erste Entdecker, zu keiner Zeit durchgeführt. So trieben sie den Vertikalismus nicht auf die Spitze und mieden daher die horizontalen Gliederungen nicht so ängstlich, sondern haben dieselben sogar sehr scharf betont. Hierher gehören an den Fassaden die schönen und darum so beliebten Galerien mit den Statuen der Könige. Ferner

Vertikalismus.

die horizontalen Balustraden, welche den Kirchen eine Einteilung in Gefchoffe geben. Auch in den Turmbauten ging man in Frankreich nicht so weit. Wohl kommen sehr glänzende Leistungen vor, besonders im Westen, in Chartres, Vernouillet, St.-Leu-d'Efferent, ferner in Rouen, Caen, Coutances, Bayeux, Bordeaux etc., doch öfter begnügte man sich mit

kleinern Spitzhelmen einfacher Konstruktion oder mit horizontalen Abchlüssen in Form durchbrochener Galerien; freilich erscheint ein so endigender Turm meistens wie ein Torfo und fordert gebieterisch eine schlanke Pyramide als Abschluß, eine solche war sicherlich in den meisten Fällen im ersten Plane vorgesehen. Am originellsten baut sich in Frankreich der Belfroi

der Rathäuser auf: Bethune, Evreux, Avignon, Calais, S.-Antonin (Tarn) etc.

Die Hauptmerkmale an den Denkmalen der ersten Periode lassen sich auf folgende Punkte zurückführen. In der Konstruktion und zumal in der Ornamentation haben sich noch manche romanische Stileigentümlichkeiten erhalten. Die Ostseite hat einen halbkreisrunden Abschluß, als Ganzes und in den Ausbuchtungen der einzelnen Kapellen. Die Seitenschiffe sind anfangs doppelgeschossig, indem Emporen angeordnet werden; gegen das Ende der frühgotischen Periode verschwinden sie, und es bleibt nur noch ein Laufgang mit den Triforien. Auch die Gewölbekonstruktion beruht insofern auf romanischer Ueberlieferung, daß sich das einzelne Joch über annähernd quadratischer Grundfigur aufbaut und festschsteilige Gestalt annimmt, da den Mittelstützen die Querrippen entsprechen, so in Noyon, Laon, Notre-Dame in Paris, Sens, Bourges. Als Arkadenträger wechseln daher stärkere und schwächere Stützen, Rundpfeiler mit und ohne Dienste, Pfeiler und Säulen oder ähnliche Kombinationen. Im Hauptschiff von Notre-Dame in Paris folgen sich regelmäßig große Rundpfeiler, auf deren Kapitellen die Dienste für die Gewölbebildung aufsitzen. Die Anordnung ist vielleicht

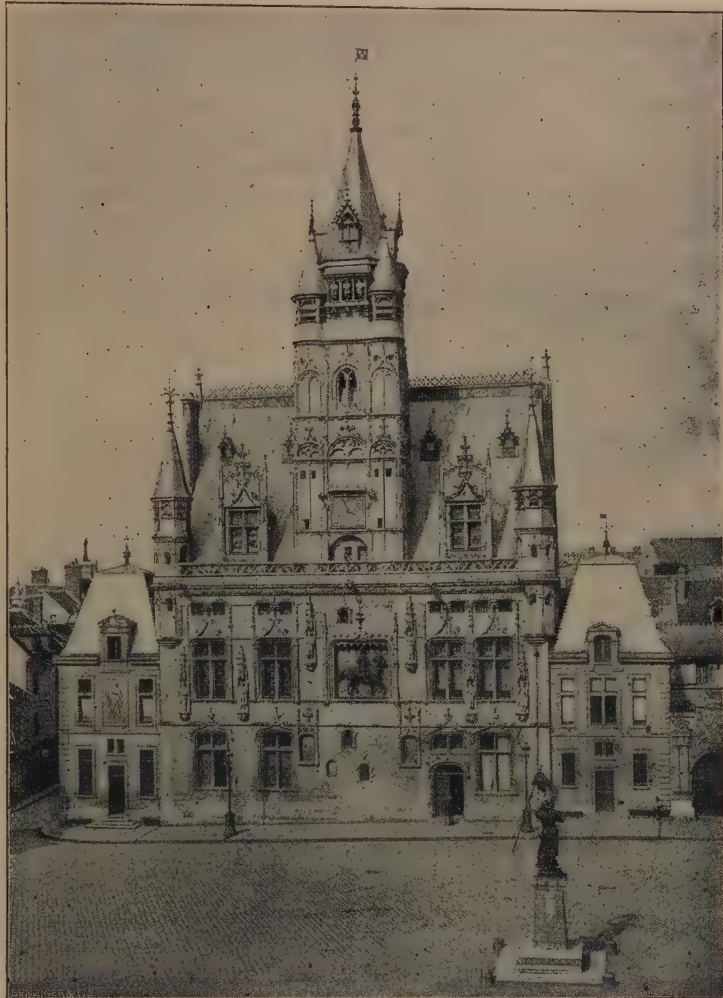


Fig. 902. Das Rathaus in Compiègne. Photographie Giraudon.

Türme.

Erste
Periode.

Merkmale.

Gewölbe-
konstruk-
tion.

Strebe-
pfeiler.

weniger logisch, aber so wirksam und gefällig, daß noch Reims und Amiens dem Vorbilde folgten, nur daß dort der Rundpfeiler gegliedert wird. Bei der sechs-
teiligen Gewölbekonstruktion über quadratischer Grundrißfigur haben die Strebe-
pfeiler an den Eckpunkten des Wölbungsquadrates dem stärksten Seitenschub zu
begegnen und müssen daher stark und widerstandsfähig angelegt werden; bedeu-
tend schwächer dürfen dagegen die Streben fein, welche den Mittelfstützen ent-
sprechen. So verfuhr man in Noyon, wo die Strebepfeiler abwechselnd mehr



Fig. 903 und 904. Langhaus der Westminsterabteikirche mit der Kapelle Heinrichs VII. (mit Plan). Phot. Frith.

Verschie-
dene Ver-
suche.

oder weniger ausladen. In den übrigen der genannten frühgotischen Kathedralen
sind alle Streben gleich stark, was der Logik der Konstruktion widerspricht. Im
übrigen bietet das Studium das höchste Interesse, wie die Architekten von einem
Monumentalbau zum andern lernten und bemüht waren, das Verhältnis von Last
und Kraft, von Druck und Widerstand auf die einfachsten architektonischen For-
meln und auf den sparsamsten Verbrauch von Mitteln zurückzuführen und dabei
doch immer Größeres und Kühneres zu wagen. Alles gelang ihnen im ersten
Würf nicht. Am meisten Schwierigkeiten bereitete ihnen bei großen, fünfschiffigen
Anlagen die Ableitung des Schubes des Mittelbaues auf die äußern Strebepfeiler,
hierin wechselten die verschiedensten Systeme und Probleme. In Notre-Dame
in Paris schwingt sich je ein großer, kühner Strebebogen über die beiden gleich
hohen Abseiten hinweg zum Hochbau, um ihn zu stützen. In Bourges gab
man dem innern Seitenschiff eine sehr beträchtliche Höhe und überhöhte ferner
eine Scheidewand, um auf dieselbe mittels eines doppelten Strebebogens den

Schub des Mittelbaues abzuleiten und sie durch zwei weitere Strebebogen mit dem äußern Strebepfeiler zu verfestigen. Am Chore in Reims löst sich das architektonische Rätsel, indem der Baumeister, anstatt die Scheidewand der beiden Abseiten zu überhöhen, auf dem Arkadenpfeiler einen freistehenden Strebepfeiler errichtet und von diesem je zwei Bogen wie fliegende Brücken aufwärts zum Hochbau und zwei abwärts zum äußern Strebepfeiler schlägt. Die konstruktive Formel war gefunden, aber sie erheischte eine genaue und gewissenhafte Anwendung. Bei der riesigen Choranlage in Beauvais schwächte man den mittleren Strebepfeiler, der durch je drei nach innen und außen geführte Strebebogen in Anspruch genommen war, zudem stand er nicht mitten auf dem Arkadenpfeiler, sondern überkragte nach innen; infolge dessen erfolgte bald nach der Vollendung (1279) des Chores im Jahre 1284 ein teilweiser Einsturz; nach dem Wiederaufbau mußten die Streben verstärkt und die Strebebogen durch eiserne Bänder unterstützt werden. Am prachtvollen Chorbau in Le Mans gab man den Strebebogen gabelförmige Gestalt, allein auch dieses Auskunftsmittel erwies sich als unzureichend, sie mußten ebenfalls mit Eisen verankert werden. So versuchte und probierte man noch manches, um schließlich immer wieder zu den bewährtesten Methoden zurückzukehren.

Das älteste Denkmal der Frühgotik ist die Marienkirche in Noyon (Fig. 873 und 888), begonnen nach einem Brande 1131, dreischiffig im Langhaus, fünfschiffig im Chor, wenn man den Kapellenumgang miteinrechnet, mit wechselnden Stützen; das Querschiff schließt nach Art der Kölner romanischen Kirchen in halbkreisförmigen Apsiden. Der Halbkreisbogen wird noch vielfach angewendet, allein im ganzen spricht sich im Gegensatz zu den deutschen Kirchen des Uebergangsstils der gotische Charakter bestimmt und klar, hier in großartiger, harmonievoller Weise aus. — Manche verwandte Bildung findet sich in St. Remy zu Reims, dessen Chor und Westfassade zwischen 1164 und 1181 neu gebaut wurden. — Im Jahre 1163 ward mit dem Chore der Notre-Dame-Kirche in Paris begonnen, vollendet um 1182; dann folgte der Bau des Langhauses und seit 1257 der Abschluß mit dem Kreuzschiffe. Im 14. Jahrhundert wurden überall die Strebepfeiler zum Innenraum gezogen und zwischen denselben Kapellen eingebaut. Notre-Dame (Fig. 875 und 876) ist eine großartige, in der Formenbildung einfache, ernste, würdevolle Anlage. Die Nebenschiffe ziehen sich als Umgang auch um den Chor herum, der einen runden Abschluß hat, doch fehlt die reichere Ausbildung und Gliederung des Kapellenkranzes, wie er sonst aus dem burgundischen Schema in die Gotik hinübergenommen wurde. Runde Säulen tragen die

Noyon.

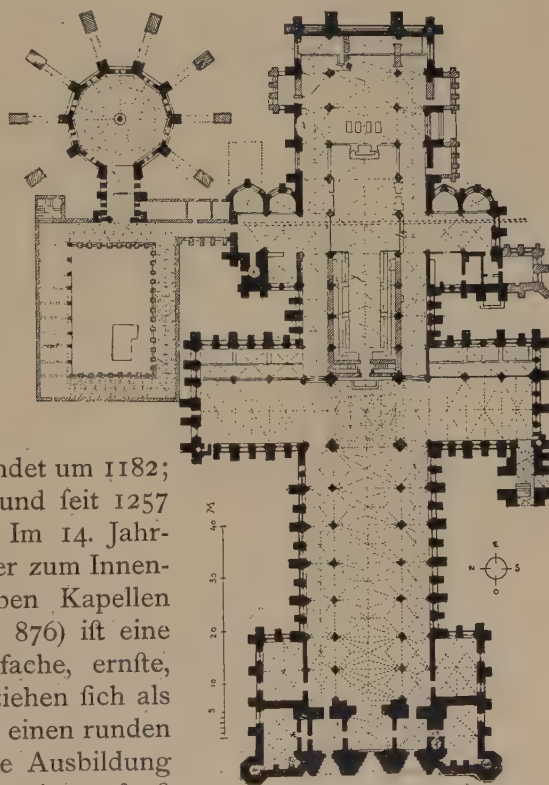
N.-D. in
Paris.

Fig. 905. Plan der Kathedrale und des Kapitelhauses von Lincoln.
Nach Corroyer.

Arkaden oder Scheidbogen, von deren Kapitellen sich die Dienste empor schwingen. Im weiteren Aufriß waren ursprünglich zwischen den Arkaden (Fig. 877) der Emporen und den Oberlichtern des Mittelschiffes kleinere, durch Maßwerk fünffach geteilte Rundfenster eingefetzt; sie verschwanden später, dafür wurden die Oberlichter weiter hinuntergezogen. Die Raumdisposition ist überaus glücklich und von der günstigsten, großartigsten Wirkung; sie hängt aufs engste mit der einfachen, großen



Fig. 906 und 907. Aeußeres und Plan der Kathedrale von York. Photographie Frith.

Gliederung zusammen. Die Fassade (Fig. 874) ist klar entworfen, sie betont den Vertikalismus in keineswegs auffälliger Weise, zeigt aber die günstigsten Verhältnisse und eine wirksame Anordnung. Zwischen den vortretenden Strebepfeilern führen drei reich geschmückte Thore in das Innere. Darüber zieht sich die sogenannte Königsgalerie mit den Standbildern der Herrscher Israels horizontal hin und bildet den Uebergang zum obern Geschoß mit einem schönen, doch einfach entworfenen Radfenster in der Mitte; eine weitere offene Galerie bildet eine zweite horizontale Linie im Gegensatz zur Vertikale, die sich in den Turmtorfen fortsetzt. Notre-Dame wird immer zu den vorzüglichsten, edelsten Bauten zählen und den Beweis liefern, daß günstige Proportionen (vgl. Jochsysteme: A), glückliche Raum-anlage, große Linien und klare, übersichtliche Gliederung die höchsten Geheimnisse der Architektur sind. — In vielen konstruktiven Bildungen ist die Kathedrale in Laon mit Notre-Dame in Paris verwandt und mit ihr der großartigste Bau



FASSADE DER KATHEDRALE IN LAON.

Photographie Robert.

der Frühzeit, im Innern sogar kühner und freier als diese, doch nur dreischiffig. Die Anlage ist außergewöhnlich langgestreckt, besonders in der Chorpartie. Die Formenbildung im Innern (Fig. 878) mit den herrlichen Ausblicken ist einfach, aber sehr geschmackvoll. Von den vorgesehenen sieben Türmen (vgl. Einschaltbild) sind nur vier vollendet, zwei an der Westfassade und je einer an den Ecken des Kreuzschiffes mit polygonalen Vorlagen und schlanken, hohen Spitzhelmen (dieselben fehlen heute), welche viel bewundert und nachgeahmt wurden (am Dom in Bamberg). Aus den durchbrochenen Untergeschoßen schauen kolossale Ochsenfiguren hinunter, zur Erinnerung, wie man sagt, an die Gespanne, welche die schweren Werkstücke auf das hohe Domplateau hinaufziehen mußten. Die Fassade wirkt unruhig, besonders weil die Mittelpartie der Statuengalerie der Rose wegen höher gerückt werden mußte. — Die fünfthorige Kathedrale zu Bourges gehört zu den gewaltigsten Anlagen. Offenbar nahm man sich Notre-Dame in Paris zum Vorbilde; sie ist fünfschiffig, doch gab man im Gegensatz zu Notre-Dame den äußern Abseiten eine geringere Höhe als den innern, um an den Obermauern der letzten Raum zu Fenstern auszusparen (Fig. 879); dafür gewann hinwieder das Mittelschiff eine zu geringe Höhenentwicklung, was auch die früher besprochene proportionale Messung beweist. Der Blick auf die Apsis und das Langhaus (Fig. 880 und 881) von außen ist entzückend. Andere Denkmale der Frühgotik sind die Kathedralen in Sens, Senlis (vgl. Türme: 5), Soissons, die Kirche Notre-Dame in Chalons-sur-Marne etc.

Bourges.

Mit Notre-Dame in Paris begann das goldene Alter der französischen Gotik. Unter Philipp Augustus wurden begründet, weiter geführt oder vollendet die großen Kathedralen des königlichen Gebiets (Domaine royal), in Burgund und in der Champagne: Paris, Laon, Chartres, Bourges, Rouen, Soissons, Reims, Le Mans,

Auxerre,
Dijon, Amiens,
Cambrai, Troyes,
Coutances,
Lisieux,
Tours, die Kollegiatkirche
Mantes, die großen
Kirchen in Braisne,
St-Leu-d'Efferent,
St-Thomas-en-Velais,
Mont-Notre-Dame,
Mauzon, Montierender,
Ham, Fé-



Fig. 908. Der Kreuzgang der Kathedrale in Gloucester. Photographie Frith.

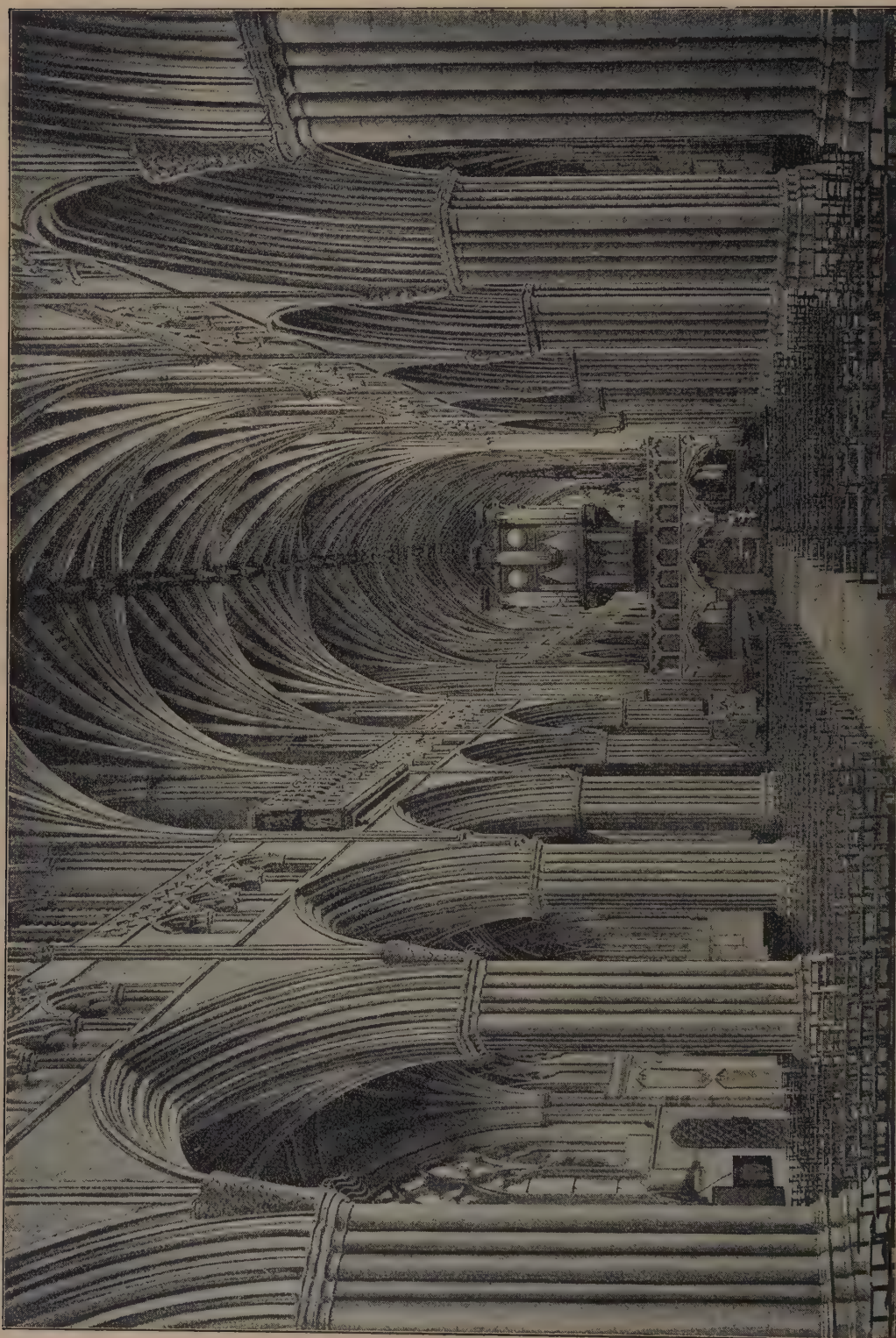


Fig. 909. Inneres der Kathedrale von Exeter. Photographie Frith.

camp, Eu, Mortain, St-Laumer in Blois, die Abteikirchen in Châlis, Ourscamp, Premilly, St-Jean-aux-Bois, Champeaux, Orbais, der Chor und die Merveille in Mont-St-Michel etc. etc., dazu eine große Zahl schöner Landkirchen. Die höchsten Leistungen sind, außer Notre-Dame in Paris, die Kathedralen in Chartres, Reims und Amiens. Im einzelnen finden sich viele Besonderheiten und eigentümliche Bildungen, wie denn die französischen Architekten sich durch eine reiche und fruchtbare Erfindung und individuelle Gestaltungskraft sehr vorteilhaft auszeichnen; die allgemeinen charakteristischen Eigenschaften stimmen jedoch mit den oben angedeuteten Beschränkungen zu den im Kölner Dom nachgewiesenen Merkmalen der Hochgotik überein. Eine öfter vorkommende Abweichung von einer durchgeführten Regelmäßigkeit der Anlage besteht darin, daß die Kirchen im Langhaus nur dreischiffig, jenseits des Kreuzschiffes dagegen oder in der Chorphatie fünfschiffig sind, so die Kathedralen in Chartres, Reims und Amiens. In der ersten der drei genannten Kirchen ziehen sich sodann die beiden Seitenschiffe um den Chor herum, dazu kommen erst noch drei halbrunde große und vier kleinere Apsidalkapellen, während gewöhnlich, wie an den beiden andern Kirchen, die äußern Seitenschiffe in dem Kapellenkranz sich verlieren.—Die Fassade von Chartres (Fig. 883), ein Ueberrest von einem Brande im Jahre 1195, zeigt noch die Formen des Uebergangs in ihrer ganzen Strenge, während der übrige Bau die erste, ernste, vielfach noch etwas schwerfällige Würde des spätern Stiles in großen, kühnen Verhältnissen darstellt (vgl. Einschaltbild und Fig. 882). Von den herrlichen Turmhelmen (Fig. 883) gehört der eine dem 12., der andere dem 16. Jahrhundert an. Nach dem Grundplane sollten auch die Ecken des dreischiffigen Transepts mit Turmbauten ausgezeichnet werden. Die reich dekorierten Seitenportale (vgl. Einschaltbild) entstammen dem 14. Jahrhundert. Von der Originalität und Schönheit der Formenbildung geben die Strebebogen (vgl. Jochsysteme: B) ein Beispiel: sie bestehen aus zwei Segmenten, welche durch Speichen in der Form von Säulchen verspannt sind.

Eigentümlichkeiten.

Chartres.

Um 1212 wurde die Kathedrale von Reims (vgl. Einschaltbild und Fig. 887) nach den Plänen des Meisters Robert de Coucy begonnen, mit gestrecktem, dreischiffigem Langhaus, dreischiffigem Transept und einem auffallend kurzen, nur aus

Reims.



Fig. 910. Das Schloß Windsor. Photographie Frith.

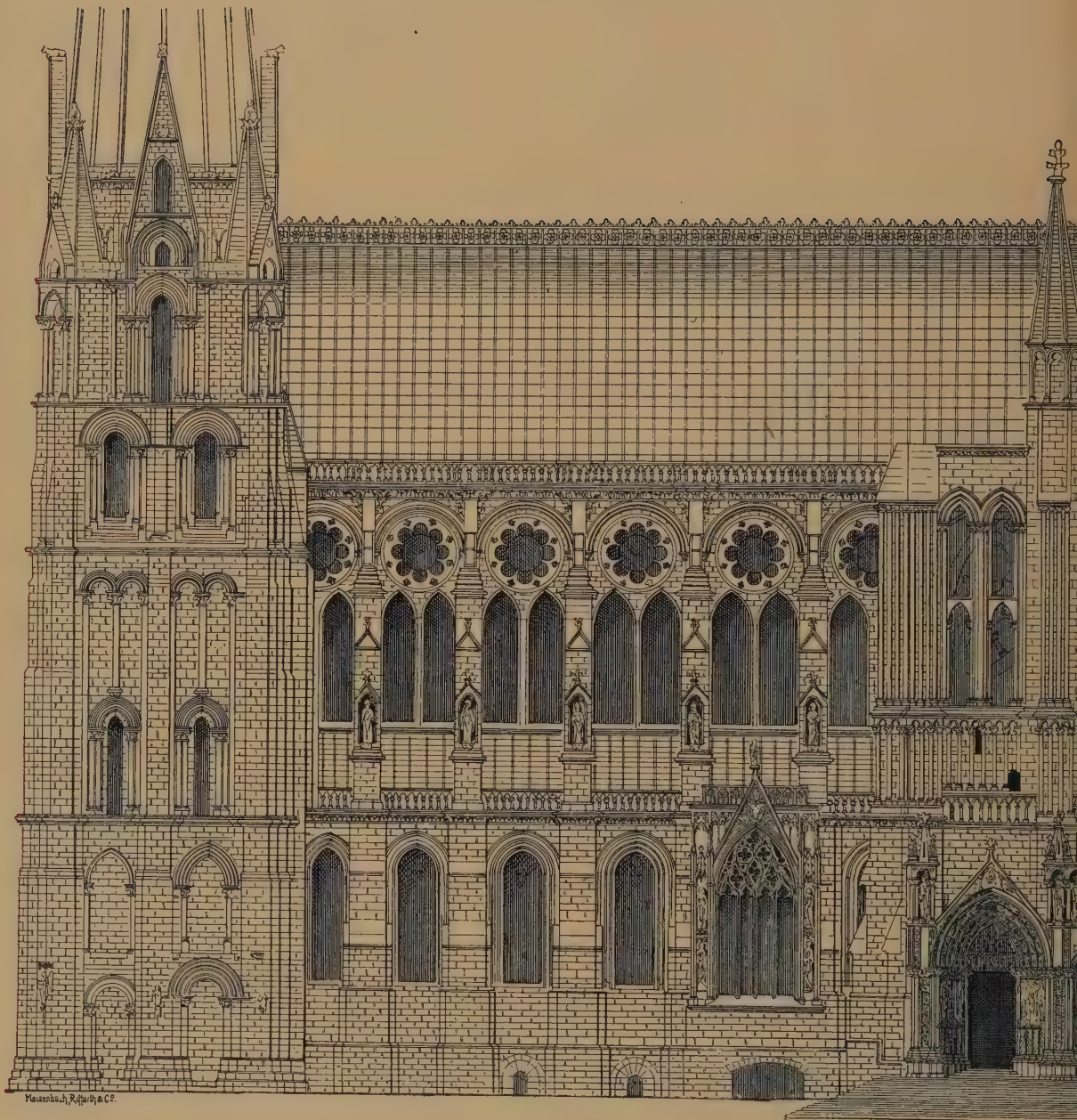
zwei Jochen bestehenden Chore; die Kapellen des Umganges sind fast zur Tiefe und Bedeutung kleiner Kirchen in überaus schöner Weise ausgebildet. Die Schiffe zeichnen sich nicht durch Breite, aber durch kühnes und freies Emporstreben aus, sie machen den günstigsten Eindruck und bieten besonders in der Längsrichtung eine großartig ernste und zugleich entzückende Perspektive. Die Fassade ist ein Prachtstück sondergleichen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, wunderbar reich an Schmuck und Ziergliedern, doch aus einem klaren, einheitlichen Gedanken ent-



Fig. 911. Das Magdalenen-Kollegium, Oxford. Photographie Frith.

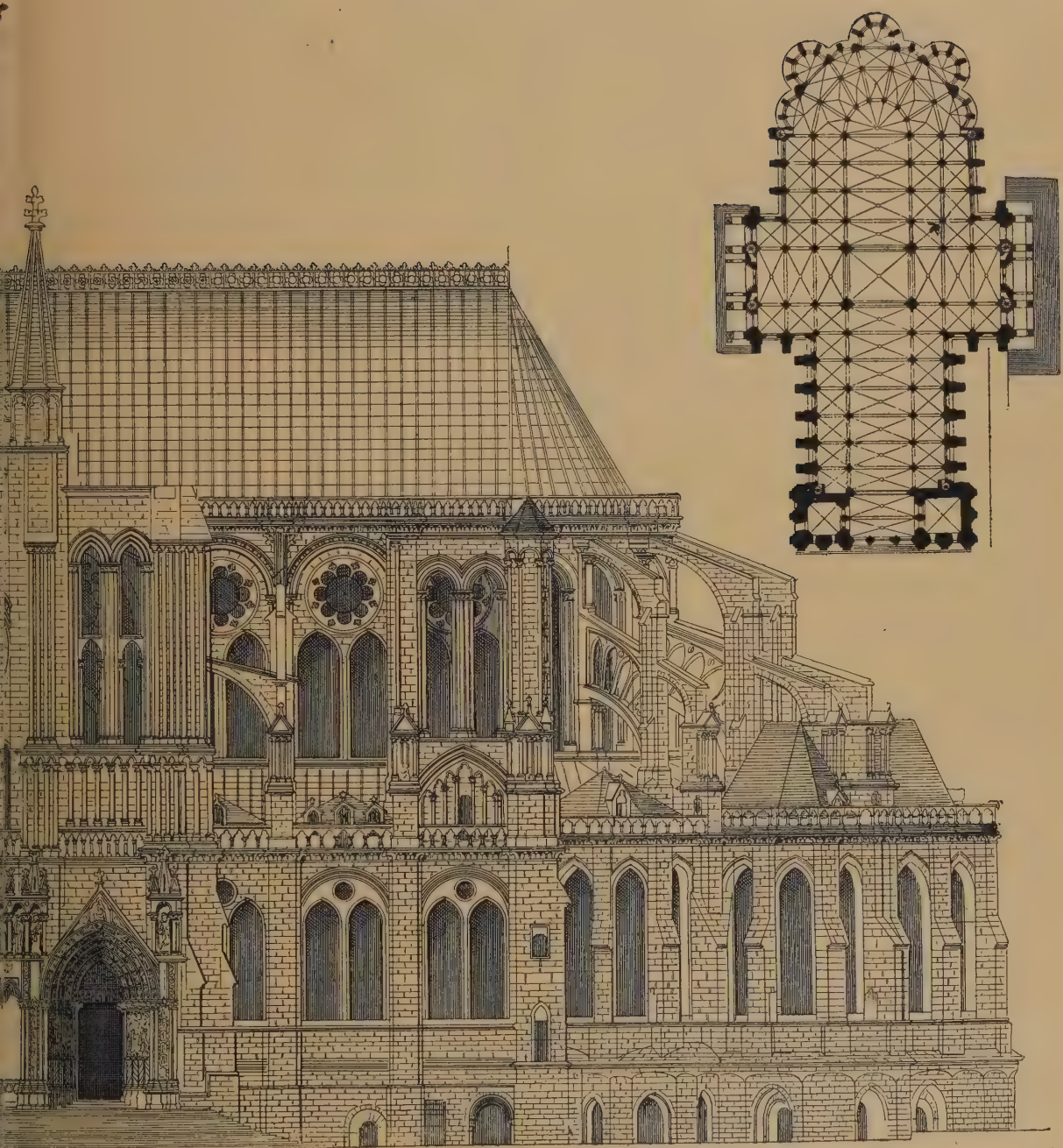
wickelt, wie der ganze Bau, ein Vorzug, den die Kathedrale von Reims fast vor allen andern voraus hat. Die Pfeiler im Innern und die Strebepfeiler in ihren untern Teilen erscheinen sehr mäßig, doch blühen die letzten nach oben in leichtbeschwingten Formen, in Tabernakeln mit Statuen und Fialen aus (vgl. Jochsysteme: E). Der Bau, auch so eine wunderbare Schöpfung, war ursprünglich noch großartiger gedacht und durchgeführt; außer den zwei Haupttürmen im Westen, erst 1430 vollendet, hatte er einen großen Mittelturm über der Vierung und je zwei Türme an den Enden des Kreuzschiffes; die fünf letztgenannten Türme waren aus Holz und Blei und gingen bei einem Brande 1481 zu Grunde, die Westtürme verloren damals ihre Spitzen. Der Bau ist 138 m lang, im Langhaus 31 m breit und 38 m hoch, das Querschiff hat eine Breite von 50 m.

Amiens. Einen weitem, bedeutenden Fortschritt in der Konstruktion, in den Verhältnissen und in der gotischen Geschmacksrichtung zeigt die Kathedrale von Amiens, 1220 begonnen und zum größten Teile 1288 vollendet (Fig. 884, 885 und 886). Als Baumeister werden genannt Robert de Luzarches, Thomas de Cormont und sein Sohn Renault. Die Fassade ist ein Werk des 14. Jahrhunderts, sie blieb in den



LÄNGSSCHIFF DER

Nach Dehio und Bezol



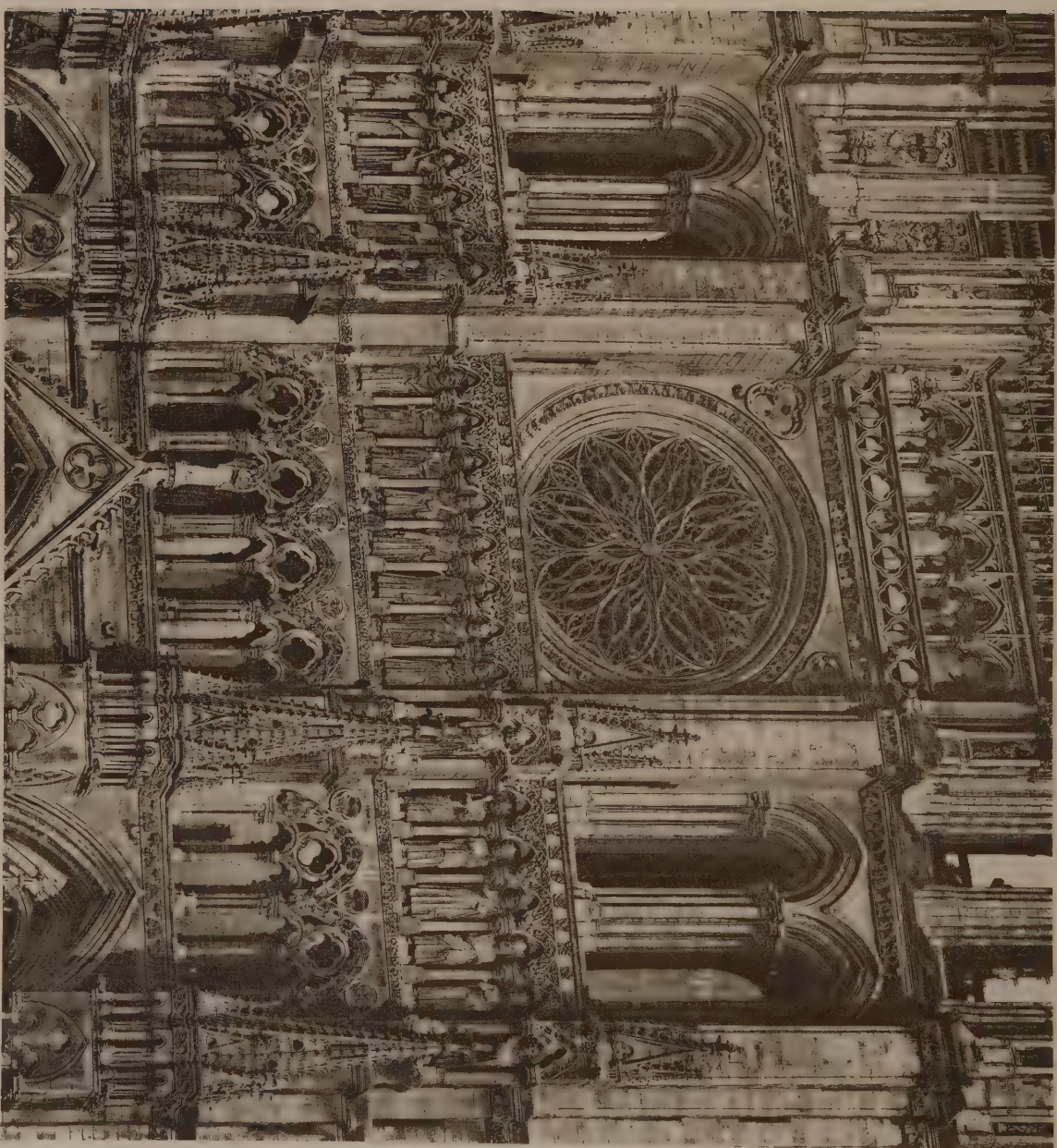
VON CHARTRES.

st des Abendlandes.



DIE KATHEDRALE IN REIMS.

(Photographie Robert)



VON DER FASSADE DER KATHEDRALE ZU AMIENS.

Beilage zu Dr. Kühn, Allgemeine Kunstgeschichte.

(Photographie Caron.)

Lichtdruck der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.



DIE SAINTE CHAPELLE IN PARIS.

Photographie Giraudon.

GOTISCHE BAUKUNST.



FASSADE DER KATHEDRALE IN ROUEN.

Aus „La Normandie pittoresque“, Verlag Lemaitre et Cie., Havre.

obern Teilen unvollendet. Auch die sie flankierenden Türme sind nicht ausgebaut; der nördliche, 64 m hoch, stammt aus dem 15. Jahrhundert. In der Anlage und Gliederung reicht die Stirnseite nicht an die Schönheit und Harmonie derjenigen in Reims. Das Schiff ist 143 m lang, 50 m breit und 42,95 hoch, das Querschiff hat 65 m Breite. Wie Reims, so hat Amiens nicht die einfach großen Züge, Linien und Formen von Notre-Dame in Paris, deren Schönheit in ihrer Art einzig ist. Reims und Amiens sind reicher, malerischer, mannigfaltiger. Das Wuchtige und Gewaltige wird mit dem Zierlichen, die strengste logische Konstruktion mit der denkbar reichsten Formbehandlung ausgeglichen. Amiens ist in dieser Beziehung besonders belehrend. Kraft und Last sind gegenseitig auf das genaueste abgewogen und das Mauerwerk durch die verständnisvollste Anordnung, Konstruktion und Technik auf das durchaus Notwendige beschränkt. Damit geht das Streben nach freien, leichten Bildungen, nach kühnem vertikalem Fluge der an sich schlanken Glieder Hand in Hand, so daß der Dom von Amiens als das hochgotische Denkmal Frankreichs im vorzüglichsten Sinne galt. Im Außern und zumal im Innern macht der Bau den günstigsten, erhebendsten Eindruck. Er ist zugleich die größte der französischen Kathedralen, denn er bedeckt einen Flächenraum von ungefähr 8000 Quadratmeter.¹⁾ Ihre Schönheit und konstruktive Gediegenheit machen es erklärlich, daß sie für andere Muster und Vorbild wurde, so für die Chöre in Meaux, Troyes, Tours, Beauvais, Tournai, für das Langhaus in St.-Denis, für die Kathedralen in Clermont-Ferrand, Limoges, Narbonne, Bordeaux, Köln, für die Kollegiatkirchen in St.-Quentin und für St.-Ouen in Rouen.

Die Türme von Chartres, die Portale von Reims, das Hauptschiff von Amiens und der Chor von Beauvais (Fig. 889 und 890 und Jochsysteme: G) wurden sprichwörtlich und galten als die höchsten Leistungen der französischen Gotik. Die Architekten von Beauvais wollten augenscheinlich alles Bisherige in jeder Beziehung

Beauvais.

¹⁾ Die Kathedrale von Reims mißt 6650, die Kathedrale von Bourges 6200, Notre-Dame in Paris 5500 Meter Fläche.

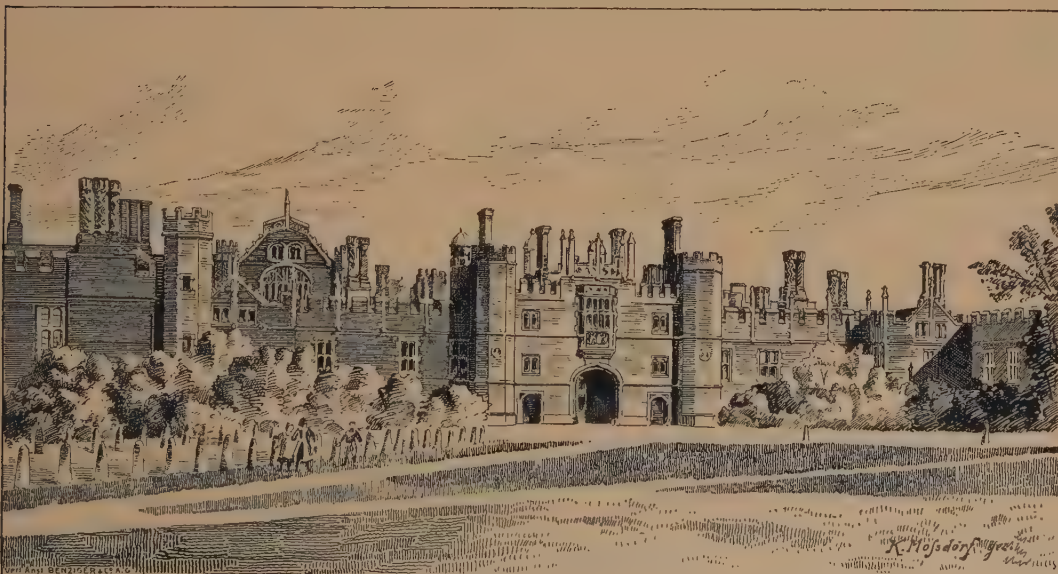


Fig. 912. Das Schloß Hampton Court bei London. Nach Originalzeichnung.
Kunstgeschichte, I. Bd.

Meaux.

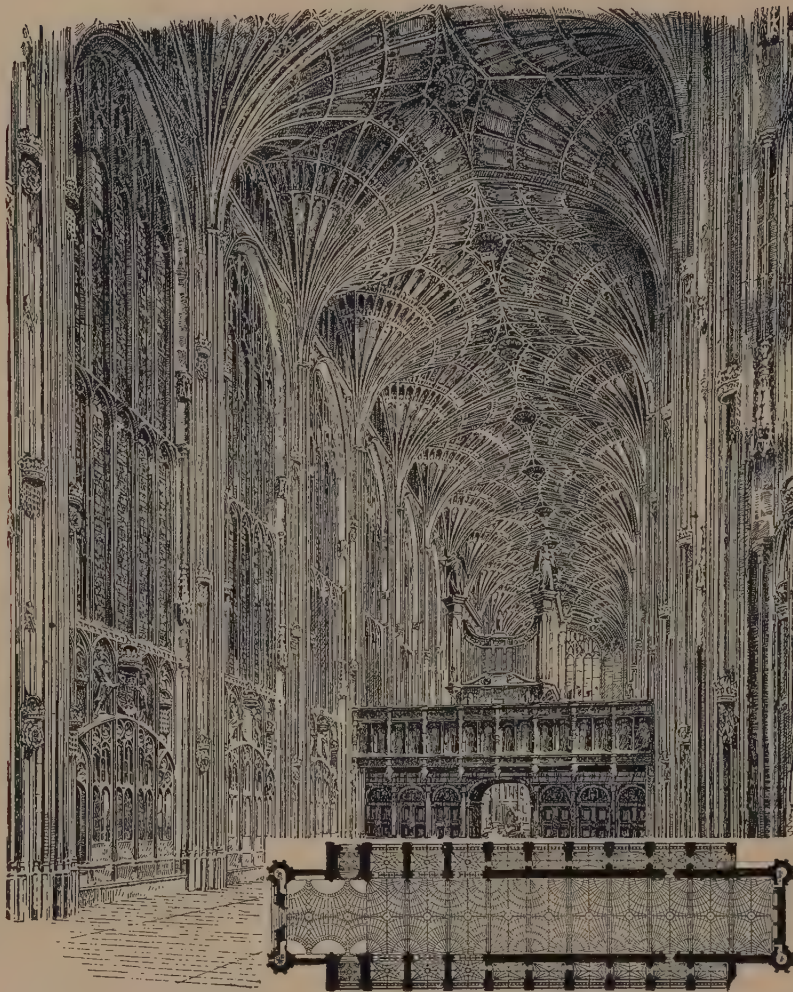


Fig. 913 und 914. Plan und Inneres der King's College-Kapelle in Cambridge.
Nach Dehio-Bezold.

Mantes. Paris erinnert Notre-Dame in Mantes mit zwei zierlichen Türmen. — Endlich muß hier das Kleinod der französischen Hochgotik erwähnt werden, die Sainte-Chapelle Ludwigs IX. in Paris (vgl. Einschaltbild und Jochsysteme: F). Der heilige König ließ sie durch Pierre de Montereau 1243—1251 aus feinem Liasstein bauen zur Aufnahme der Dornenkrone, der Kreuzreliquie und anderer Heiligtümer, die er sich erworben. Der Bau ist zweigeschoffig. Die untere Kapelle, ursprünglich für die Hofdienerschaft bestimmt, ist dreischiffig und einfach gehalten. Die obere Kapelle dagegen ein Juwel ohnegleichen. Was die Architektur an glücklichsten Verhältnissen, was die Gotik an schlanken konstruktiven Gliedern und feinsten Formen, was die Glasmalerei an Schmelz und wunderbaren Lichteffekten, was die ornamentale Malerei an schönsten Motiven, was endlich die Plastik an hohen Bildwerken geben konnte, erhielt der herrlichste Raum zur Mitgift. Die Kapelle wurde in neuester Zeit von den Architekten Viollet-le-Duc, Lassus und Boesvilwald wieder in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt, insoweit Wissen und Können es nur immer gestatteten. Die doppelte Breite des einheitlichen Raumes gibt die

übertrumpfen. Der Chor (1225—1269) hat außen die Höhe von 68, innen von 48 m; der Dachreiter schwang sich 153 m hoch empor, 1573 stürzte er ein. Der Ausblick zu den lichten Höhen des Innern ist wunderbar erhebend. Aber die Ziele der Baumeister gingen ins Unerreichbare; man fügte zum schönsten Chorbau später noch ein Transept und ein Schiffsjoch, und dabei blieb es. Zum Gebiete von Ile-de-France gehört ferner der prachtvolle Dombau in Meaux; er zeichnet sich durch feine harmonischen Verhältnisse aus; von den beiden Türmen gelangte nur der nördliche zur Vollendung. An die Kathedrale in

Höhe, die dreifache Höhe die Länge. An den Wänden springen leichte, dünne Säulchen empor, auf denen die Gewölberippen sitzen; die Sockelpartie wird durch kräftige Blendarkaden gegliedert. Darüber öffnen sich fünfzehn hohe Fenster mit vorzüglichen Darstellungen in Glasmosaik. An den Wandpfeilern stehen die Bilder der Apostel. Die große Rose über dem Eingang ist eine Zuthat aus der Zeit Karls VII. Den schlanken Dachreiter baute Laffus neu auf. Nur ein wahrer Ueberschuß an Kunstsinne und Kunstthätigkeit, an Wissen und Können, an Werkmeistern, die zugleich Künstler waren, erklärt es, daß der Bau in acht Jahren in dieser Weise fertiggestellt werden konnte.

Auch aus der Champagne und den angrenzenden Gebieten sind noch manche hervorragende Bauwerke zu nennen, so die Kollegiatkirche Saint-Urbain in Troyes, deren Schiff unvollendet geblieben, daselbst die schöne Kathedrale St.-Pierre, eine große fünfschiffige Anlage, an welcher vom 13. bis zum 16. Jahrhundert gebaut wurde. Die Kathedrale in Auxerre zeichnet sich durch einen schönen Chorbau und zwei reiche Türme aus. Auch der Dom in Nevers besitzt einen sehr reich und schön gegliederten Turmbau mit polygonalen Vorlagen an den Ecken (vgl. Türme: 10).

Die Normandie ist sehr reich an schönen Baudenkmalen der Blütezeit, vorab die Hauptstadt Rouen (vgl. Einschaltbild).

Die Kathedrale ist ein gewaltiger Bau, der zum größten Teile dem 13. Jahrhundert angehört, aber Zuthaten aus allen Entwicklungsphasen der Gotik bis ins 16. Jahrhundert besitzt. Die ungewöhnlich breite, nicht symmetrisch entwickelte Fassade wird von zwei 75 und 77 m hohen, ungleich konstruierten und teilweise unvollendeten Türmen flankiert. Der steinerne Mittelturm mit einer hölzernen bleigedachten Spitze wurde 1828 vom Blitze getroffen, seither wurde die Pyramide in Eisen zur Höhe von 150 m aufgeführt. Sehr reiche West- und Seitenportale führen in das Innere, das bis zum Transept drei-, jenseits fünfschiffig ist und durch seine Größe und Majestät und die edelsten Verhältnisse überrascht und überwältigt. Die Formenbildung am Aeußern und im Innern ist außerordentlich reich; man beachte



Troyes.

Auxerre.

Nevers.

Fig. 915 und 916. Inneres und Plan der Liebfrauenkirche in Trier. Nach Photographie und Dehio-Bezold.

Rouen,
Kathedrale.

einzig die abgestuften Pfeiler- und Bogenprofile. Ebenso entzückend wirkt im Innern und in der reinen, vollendeten äußern Erscheinung die Kirche St.-Ouen (Fig. 893). Der Bau entstand von 1318 an. Die Fassade mit den beiden Türmen ist modern (1846—1858). St.-Maclou mit einer polygonalen Fassadenanlage stammt aus dem 15. Jahrhundert. — Caen besitzt die schöne Kirche St.-Pierre mit einem herrlich konstruierten, in einem durchbrochenen Helm endigenden Turm. — Ebenso merkwürdige Bauten besitzen Evreux, Lisieux, Les Andelys, Bayeux, St.-Lô, Séez, Coutances. Die letztgenannte Kathedrale bietet viele Eigentümlichkeiten. Die Formbehandlung ist einfach; in der Anlage und Ausbildung der Pfeiler offenbart sich ein merkwürdiges unruhiges Tasten, aber bewußtes Suchen nach architektonischer Logik. Eigenartig ist auch der Aufbau der Türme (vgl. Türme: 7); sie sind von langgestreckten Vorlagen begleitet; an den Außenseiten ragen als Streben stärkere Fialen auf, welche wieder von eigenen Türmchen flankiert werden. — Die Bauwerke der Normandie bekunden in der Anlage der Fassaden und der Türme, in der Beibehaltung der Mitteltürme über der Vierung und in vielen Einzelbildungen deutlich ihre Verwandtschaft mit den normannischen Denkmälern auf englischem Boden. An

der Westküste von Bayeux bis Bayonne begegnen wir einer großen Zahl von Kirchen, deren Westfassade durch zwei hohe und bis zur Spitze vollendete Türme ausgezeichnet ist; freilich hat man in weiser Beschränkung die größten Schwierigkeiten umgangen, indem man die Turmhelme solid und gediegen aus Stein erbaute, nicht aus freidurchbrochenem Maßwerk fügte.

An der westlichen Hauptstraße in den Süden liegen einige der bedeutendsten gotischen Bauwerke: die Kathedrale in Le Mans mit einem überaus schönen Chore (Fig. 891 und 892); die Apsidalkapellen sind reich und groß entwickelt; die Kathedrale in Tours, 1170-1547 erbaut, nicht stil einheitlich, aber im Innern, welches die tragenden und stützenden Glieder auf das Notwendigste beschränkt und alles andere der Verglasung überläßt, von groß-



Fig. 917. Die Türme des Münsters in Freiburg. Phot. Meßbildanstalt.

Le Mans.

Tours.

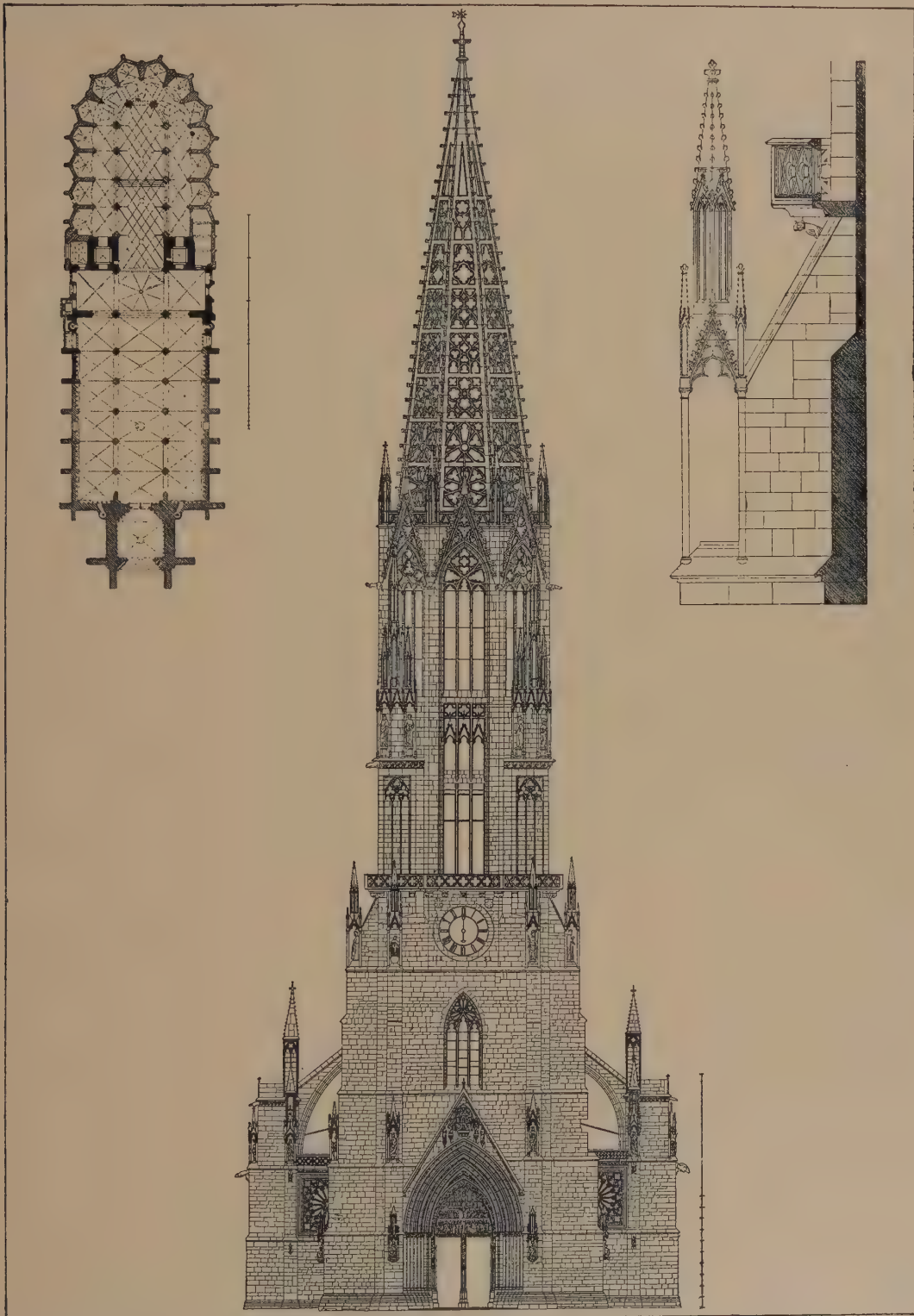
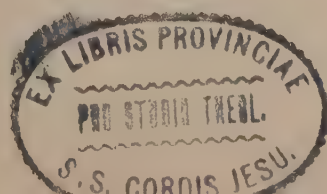


Fig. 918, 919 und 920. Plan, Hauptturm und Strebepfeiler des Münsters in Freiburg.
Nach Kempf, Unserer Lieben Frauen Münster.

26.270



Poitiers.

artiger Wirkung; die beiden reichen Westtürme endigen — als echte Uebergangswerke — in Kuppeln mit Laternen; die Kathedrale in Poitiers, 1162 begonnen und 1379 geweiht, die unter den weitgespannten Gewölben den Eindruck außerordentlicher Groß- und Weiträumigkeit macht; die Kathedrale in Limoges, nach dem nordfranzösischen Kathedralschema 1273 begonnen, aber erst in der Neuzeit vollendet; die Strebepfeiler sind in das Innere gezogen und zur Anlage von Kapellen benützt; der prächtige Querschiffbau ist bis in den Giebel hinauf mit

Narbonne,
Toulouse.

Clermont.

Bordeaux.

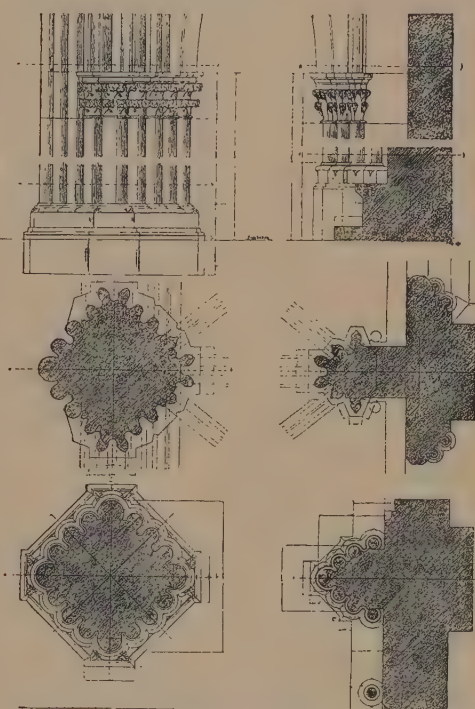


Fig. 921. Sockel und Kapitell der Pfeiler im Schiff des Münsters in Freiburg. Nach Kempf.

Maßwerkmustern verkleidet. Andere großartig geplante Kirchen in der Languedoc kamen nicht über die Anfänge hinaus, so die 1272 begonnenen Kathedralen von Narbonne und Toulouse; von der ersten steht nur der herrliche, 40 m hohe Chor, von der zweiten kam nicht einmal so viel zustande. Dagegen ist die Kathedrale von Clermont-Ferrand eine der schönsten Kirchen Frankreichs, 1248 begonnen, 1346 geweiht, mit fünfschiffigem Chor, Deambulatorium und schönem Kapellenkranz; an der Fassade erheben sich zwei Türme (vgl. Türme: 1); der Bau wurde in neuester Zeit von Viollet-le-Duc in vorzüglicher Weise restauriert. Die Dominikaner- oder Jakobinerkirche in Toulouse ist zweischiffig, aus Backsteinen aufgebaut und besonders lehrreich in den eigentümlichen Formen, zu denen das Material geführt hat. Die Kathedrale in Bordeaux, deren Nordportal von zwei 50 m hohen, aber steifen Türmen begleitet und als Haupteingang bezeichnet ist, zeigt eine neue, vielen südlichen Kirchen eigentümliche Anlage; das weite und breite

Albi.

Langhaus, welches aus der Frühzeit stammt, ist einschiffig. Aehnliche Anlagen haben die Hauptkirchen in Perpignan, Condom, Carcassonne, Gaillac etc. Der vollendetste Typus dieser Art ist die Kathedrale in Albi (vgl. Türme: 6 und Fig. 894, 895 und 896), begonnen 1282, vollendet am Ende des 14. Jahrhunderts. Im Beginne des 16. Jahrhunderts erhielt sie die im denkbar reichsten und üppigsten dekorativen Stil ausgeführten Chorschlüsse, die Empore, den sogenannten Baldachin oder südliche Portalvorhalle und die Chorstühle, dazu eine durchgeführte Bemalung. Der Bau ist aus Backstein ausgeführt, das Stabwerk der Fenster und die Ergänzungen der Spätzeit ausgenommen. Die Konstruktion und Anlage des Hauptbaues zeigt südfranzösische Art, die Ergänzung der Spätgotik nordfranzösische Ueberlieferung, deren Ornament und Plastik flamändischen, die Malerei italienischen Geschmack. Das gewaltige, einschiffige Langhaus hat eine Breite von 18 m. Die Strebepfeiler treten innen weit vor und sind zu Kapellen ausgenützt, am Aeußern sind sie als halbkreisförmige Vorlagen und im Ausbau als Rundtürme charakterisiert; so gewinnt die Kirche in der äußern Erscheinung das Aussehen einer Festung, ein Eindruck, welcher durch den gewaltigen Westturm, durch Zinnen und Maschikulis,

ferner durch die Lage hoch oben an dem Ufer des Tarn verstärkt wird.

Wir haben im vorausgehenden bereits vielfach in die französische Spätgotik hinübergegriffen. Die Auflösung und der Uebergang beginnt am Schluß des 13. Jahrhunderts. Während des 14. und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde nicht viel gebaut, denn über dem Waffenlärm im Kriege mit England mußten die Mufen schweigen. Erst gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts regt sich die Baulust wieder und schuf viele glänzende Werke. Dieselben

sind in der Picardie, in Artois und Flandern sehr zahlreich, z. B. St.-Maurice in Lille, eine große herrliche Halle von fünf gleich hohen Schiffen, St.-Vulfram in Abbeville, einer der reichsten Typen, aber leider unvollendet, die Fassade besonders ist ein Prachtstück. Zwei Hauptwerke der Normandie, St.-Ouen und St.-Maclou in Rouen sind schon genannt worden. Andere bedeutende Denkmale sind Notre-Dame in Alençon, St.-Germain in Argentan, Notre-Dame-des-Andelys, ferner eines der schönsten Denkmale, der Chor der romanischen Klosterkirche auf dem unvergleich malerischen Mont-St.-Michel, begonnen 1452 vom Kardinal Wilhelm d'Estouteville. Die Abtei liegt auf einem Granitfelsen in der Bucht von Cancale, der zur Zeit der Flut rings vom Meere umspült wird (Fig. 901). Die Gründung des Klosters reicht in das 8. Jahrhundert zurück, es wurde aber, mit Ausnahme der Kirche, 1203—1228 neu gebaut. Der von Osten nach Westen sich hinziehende Flügel heißt La Merveille, das Wunder. Es ist ein hoher, festungsartiger, trotziger Bau, der in drei hohen Geschossen aufsteigt und im zweiten das Refektorium und den Kapitelsaal (Salle des chevaliers), im obersten das Dormitorium mit dem sich anschließenden Kreuzgang enthält, alles, mit Ausnahme des letzten, aus Granitquadern gefügt. Das



Fig. 922. Inneres des Münsters in Freiburg. Nach einer Photographie der Meßbildanstalt in Berlin.

Spätgotik.

Mont-St.-
Michael.

Refektorium und der Kapitelsaal sind entzückend schöne Räume und Muster reiner Hochgotik, der erste wird durch schlanke Rundsäulen in zwei, der zweite in vier Schiffe gegliedert. Ebenso herrlich ist der Kreuzgang, von einer Doppelreihe von Säulen und Arkaden mit reizenden Zwickelfeldern eingefasst.

Die schönsten Werke im Osten sind St.-Nicolas du Port bei Nancy, aus einem Guß gegen das Ende des 15. Jahrhunderts erbaut, die überaus zierliche Totenkapelle in Avioth (Meuse), die Votivkirche Notre-Dame-de-l'Epine bei Chalons, eines der reichsten Denkmale des Flamboyant. In der Ile-de-France vertraten die Chambiges und ihre Schule dieselbe Stilnüance in glänzender Weise. Martin Chambiges baute (1489—1513) das Transept der Kathedrale in Sens, das nördliche Transept in Beauvais (1506—1537), ferner den Turm St.-Jacques-la-Boucherie in Paris (1508—1522), eine Meisterleistung des Flamboyant. Jean Texier führte 1507—1513 den 116 m hohen südlichen Turm der Kathedrale in Chartres auf und begann 1514 den innern Chorabschluß, ein dekoratives Werk von unglaublichem Reichtum; er starb 1529 vor dessen Vollendung. — Ein ganz merkwürdiger gotischer Nachzügler ist die Kathedrale in Orleans, zwischen 1601 und 1790 im reichsten Stile erbaut, aber die nüchterne, steife Formbehandlung und die unglücklichen Proportionen fallen sehr auf.

Profanbau.

Die Formen der Früh- und Hochgotik, in welchen die Dekoration zurücktritt oder fast unablösbar mit der Konstruktion verbunden ist, ließen sich nur schwer auf den Privatbau, auf Kloster- und Schloßbauten, Stadt- und Wohnhäuser, welche zumeist ganz andere Räume als öffentliche Kirchen fordern, übertragen. Anders gestaltete sich das Verhältnis in der Spätgotik. In ihr lockern sich die konstruktiven Gesetze, und eine freie, äußerliche Dekoration mit zahllosen ornamentalen Motiven bildet sich aus. Diese Zierformen konnten ohne Schwierigkeiten für alle Räume des Profanbaues hinübergenommen werden. Während daher in der spätgotischen Zeit in Frankreich verhältnismäßig wenig für eigentliche Kirchenbauten geschieht, so entstehen dafür viele Privatbauten, welche mit

einzelnen konstruktiven Formen und besonders mit den reichen dekorativen Mitteln des Flamboyantstils glänzende Wirkungen erzielen.

Die stürmischen Zeitläufe der spätern Jahrhunderte haben freilich den größten Teil dieser Bauten, Klöster,

Burgen, Fürstenthümer, Wohnhäuser hinweggefegt. Wie viel übrigens die Revolution an Burgen und Schlössern

Schlösser.

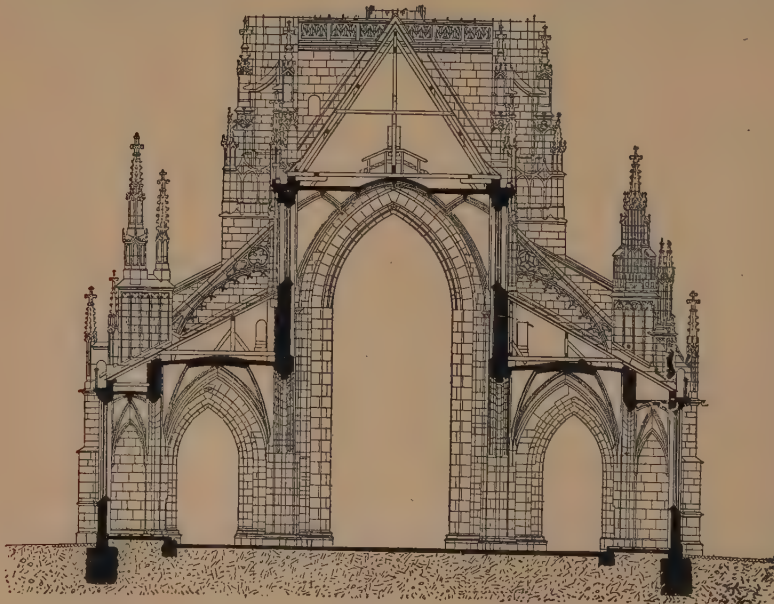


Fig. 923. System des Münsters in Bern. Nach Originalzeichnung.



DIE WESTMINSTERABTEIKIRCHE IN LONDON.

Photographie Frith.

zerstört, so sind deren doch noch manche, besonders aus der Spätzeit erhalten, wie die Schlösser in Lochès, Nantes, Angers, Tarascon, ferner Vitré, Chaumont, das von Viollet-le-Duc restaurierte Pierrefonds (Fig. 900), das päpstliche Schloß in Avignon etc.

— Reich an schönen Burgen und Schlössern ist auch die französische Schweiz. Die Perle von allen ist das Schloß Vufflens (Fig. 899) bei Morges in der Waadt, ausgezeichnet durch die malerischen Bauformen und feine Erhaltung im ursprünglichen Zustande, begonnen 1397.

— Unter den übrigen Profanbauten treten hervor der überaus reiche Justizpalast in Rouen aus der Uebergangszeit zur Renaissance, und das wohl-

erhaltene Haus des Jacques Coeur in Bourges aus dem 15. Jahrhundert, das Schloß Loches, das Rathaus in Compiègne (Fig. 902). Unter den Krankenhäusern sind besonders zwei bemerkenswert, das Hôpital St.-Jean in Angers mit einem dreischiffigen Saale, aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts (jetzt Museum), und das Hôpital in Beaune.

Zum Schluß ist noch ein Denkmal der Frühgotik aus der französischen Schweiz zu nennen, das ein Meisterwerk der besten Art ist, die Kathedrale in Laufanne (vgl. Türme: 4 und Fig. 897 und 898). Reine Formen und wunderbare Verhältnisse erheben sie zu den Leistungen allerersten Ranges.

Wohn-
häuser.



Fig. 924. Der Dom zu Erfurt. Photographie Nöhring.

Spitäler.

Laufanne.

VII. DIE GOTIK IN ENGLAND.

Infolge seiner Beziehungen zu Frankreich und zu seinen Besitzungen in diesem Lande wurde England früh mit der Gotik bekannt, und der Uebergang vom romanischen zum neuen Stile vollzog sich in sehr kurzer Zeit am Bau der Kathedrale in Canterbury.

Die Engländer unterscheiden vier Perioden der Gotik, die Frühgotik (Early English) oder den Lanzettstil im dreizehnten Jahrhundert, den dekorativen Perioden,

Stil (Decorated Style) im vierzehnten Jahrhundert, den perpendikulären Stil (Perpendicular Style) ungefähr bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und den blühenden oder Tudorstil (Florid Style) ungefähr bis zu den vierziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus, denn er ist bis auf die Gegenwart in Gunst und Übung geblieben. Die Gotik nahm in England ein bestimmtes, nationales, charakteristisches Gepräge an, mehr als dies anderwärts, z. B. in Deutschland, Spanien oder in den Niederlanden der Fall ist.

Eigentümlichkeiten. Wir heben daher zunächst das Abweichende und Charakteristische der englisch-gotischen Kirchen im Grundriß, im Aufbau und in der äußern Erscheinung hervor.

Im Grundriß. Man braucht einen einzigen Blick auf die Planlinien, z. B. des Domes von Salisbury, welcher als Muster dienen mag, zu werfen, um sich der großen Verschiedenheit vom französischen Kathedralstil sofort bewußt zu werden. Die Anlage ist außerordentlich gestreckt bei einer verhältnismäßig geringen, dreischiffigen Breite, diese beträgt nur 23 m, die Länge 140 m. Das Kreuzschiff ist beiläufig in der Mitte des Hauptarmes eingefügt und auffallenderweise hier wie Querschiff, anderwärts zweischiffig, das ist, das Mittelschiff wird nur von einer östlichen Ab-

seite begleitet. Diese

war zunächst für Nebenkappen bestimmt und machte wenigstens für den Eintretenden den Mangel an Symmetrie nicht bemerklich.

Die Chorpartie wird durch ein zweites ähnliches, aber kürzeres Kreuzschiff ausgezeichnet. Der

Chor schließt im rechten Winkel geradlinig ab, der Umgang fällt weg,

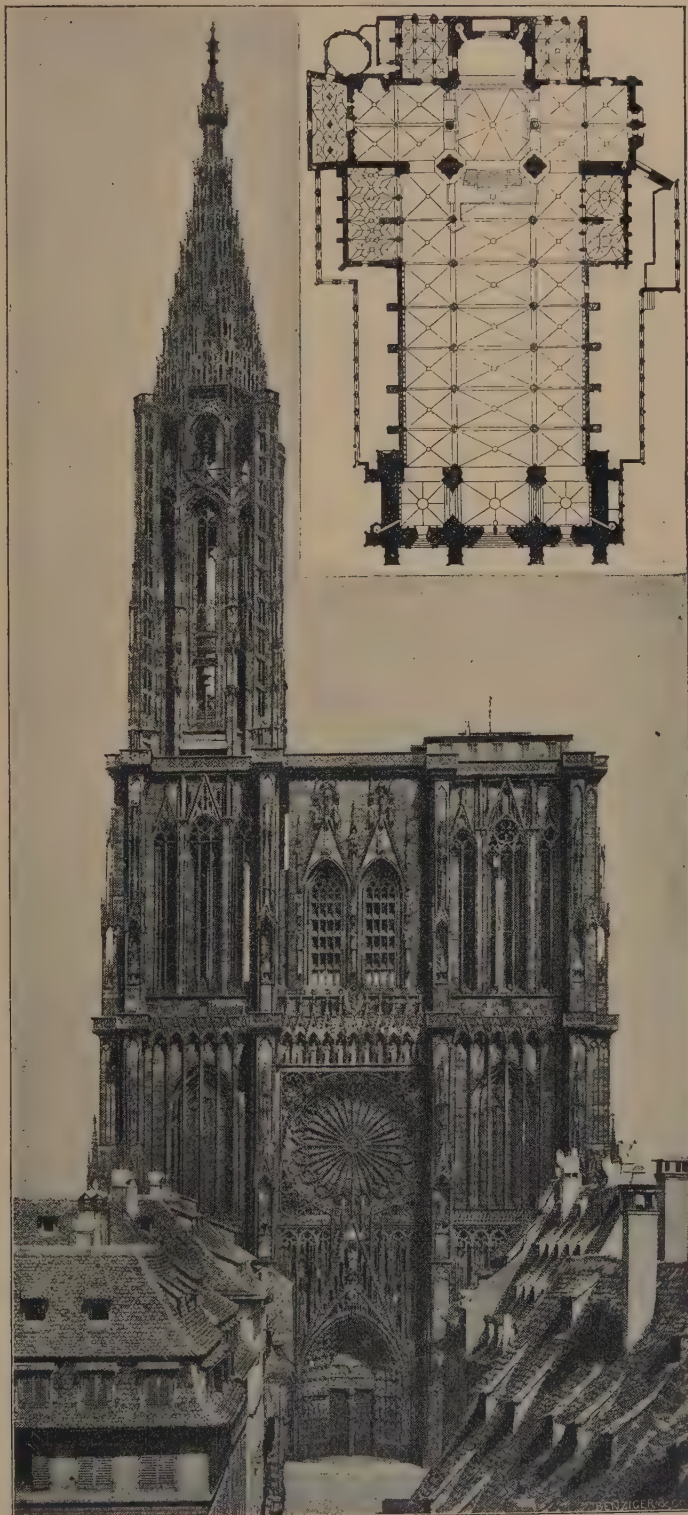
Chor.



Fig. 925. Münster in Straßburg, Seitenansicht mit Kuppelturm. Phot. der Meßbildanstalt Berlin.

doch wird im Osten eine kleinere, ebenfalls rechtwinklige Erweiterung angefügt und als Muttergotteskapelle benützt, ähnlich wie im französischen Plane die Kapelle des Umgangs an dieser Stelle in der Regel der Gottesmutter geweiht war. Die unverhältnismäßig gedehnte Länge fällt im Innern weniger auf, weil hier wie anderwärts ein hoher Lettner eingeschoben ist, dem in neuerer Zeit überdies die Orgel aufgebürdet wurde.

Im Aufbau fällt sofort die geringe Höhenentwicklung auf; die Scheithöhe der Kathedrale von Salisbury beträgt nur 24 m; die Kathedrale in York steigert sie nur zu 27, und selbst die Westminsterabtei nur zu 30 m. In den französischen Kathedralen ist das Verhältnis der Breite zur Höhe des Mittelschiffes gleich 1:3, in den englischen dagegen nur 1:2 oder wenig mehr. Ferner ist der Höhenunterschied zwischen dem Mittelschiff und den Abseiten nicht sehr bedeutend, so daß die Raumwirkung derjenigen der Hallenkirchen sich nähert. Was die Stützen betrifft, so wird der Bündelpfeiler bevorzugt, doch so, daß anfangs die Dienste freistehend die Mittelsäule umgeben, oder daß ein Mittelglied fehlt und der Durchschnitt lediglich eine Vielheit verwachsener Glieder zeigt; anderwärts wird den mit einem mitt-



Im Aufbau.

Höhe.

Stützen.

Fig. 926 und 927. Fassade und Plan des Münsters in Straßburg.
Photographie der Meßbildanstalt Berlin.

leren Kern verbundenen Diensten an der Stirnseite ein Leitstich vorgelegt, so daß ihr Profil dem der Gewölberippen ähnlich ist. Man kann übrigens nur im uneigentlichen Sinne von Diensten reden, denn diese gruppierten Säulchen reichen meistens nur so hoch hinauf, als die Arkadenpfeiler der Scheidbogen. Die eigentlichen Dienste gehen von den Kapitellen dieser Pfeiler aus oder von Konfolen, welche in den Zwickeln der Triforien oder noch viel höher angefügt werden. An den Pfeilern und Säulen sind die runden tellerförmigen Basen und die Deckplatten der Kapitelle charakteristisch. Die Profile der Scheidbogen zeigen meistens überaus reich gegliederte Formen und gehören mit den Triforien zu den dekorativ wirksamsten Bildungen. Die Fenster sind in der Frühgotik meistens schmal und hoch und werden in Gruppen zusammengestellt, später wuchsen sie zu riesigen Weiten aus, besonders an der Fassade und noch mehr an der östlichen Chorbauwand. Die Vervielfältigung der Gewölberippen und deren Verbindung zu Sternen,

Rippen.

Profile.



Fig. 928 und 929. Plan und Äußeres der Kathedrale zu Metz. Nach Dehio-Bezold und nach Photographie der Meßbildanstalt.

Fächern, Netzen u. f. w. war schon in der Frühzeit beliebt und wurde auf Kosten einer organischen Konstruktion möglichst weit getrieben. Die Fensterformen geben den drei ersten Stilperioden die Benennung; ein ebenso charakteristisches Merkmal sind die Wölbungsarten.

Die Länge, Schmalheit und geringe Erhebung der Bauten ist am Außern noch auffälliger als im Innern. Dazu fehlen oft andere Einzelbildungen, welche man ungern vermißt, wie die Giebel, Wimperge, Krabben, Baldachine u. dgl. An der Fassade kommen die flankierenden Seitentürme oft in Wegfall oder werden durch kleinere Eckfialen ersetzt.

Am
Außern.

Ueberhaupt mangelt der Fassade nicht selten eine organische Gliederung, indem sie als eine große und breite quadratische Wand aufgeführt wird, ohne die Abstufungen des Mittelschiffes und der Abseiten anzudeuten, ohne überhaupt die innere Gliederung anzukündigen. Bei den geringen Höhenverhältnissen verlieren auch die Strebe- Pfeiler und zumal die Strebebogen die hohe Bedeutung, welche sie im französischen Systeme haben; sie erhalten darum auch nicht die reiche Ausbildung wie auf dem Festlande. Die langgestreckten Anlagen mußten von selbst darauf führen, die Baumassen



Fig. 930. Inneres des Domes in Metz. Photogr. d. Meßbildanstalt Berlin.

durch einen großen Vierungsturm zu beleben und zu konzentrieren, dieser fehlt daher selten. In bedeutender Höhe schließt er meistens im unverjüngten Quadrat mit Zinnen und Eckfialen ab; das erste Motiv wurde auch anderwärts, so statt der Dachgalerien, gerne verwendet, was den Domen etwas Festungsähnliches und Wehrhaftes verleiht, das nicht unangenehm wirkt.

Um diese Einzelheiten zu einem Gesamturteil zu vereinigen, zeichnet sich die englische Gotik durch einfache, klare, verständige Dispositionen und ernste, große Formen aus, büßt aber auch vieles vom Reichtum und den malerischen Reizen, von den charakteristischen Wirkungen und der bunten Mannigfaltigkeit, der strengen Konsequenz der französischen und deutschen Stilbauten ein. Wohl am auffallendsten ist in ihrer ganzen Entwicklung die Vorliebe für die Gerade und den rechten Winkel, statt der geschwungenen Linie und der polygonalen Formen. Wer aber den Ausdruck architektonischer Statik und Konstruktion in großen, ruhigen Massen und in klaren, übersichtlichen Linien sucht, der kann eine englische Kathedrale schöner

Gesamt-
urteil.

finden als eine französische, selbst als den Kölner Dom mit seinem verwirrenden Wald von Strebepfeilern und Strebebogen. Ein Grieche der klassischen Zeit würde kaum anders urteilen.

Canter-
bury.

Als die Kathedrale von Canterbury 1174 (vgl. Jochsysteme: L) durch einen Brand zerstört worden, ward ein französischer Baumeister, Wilhelm von Sens, berufen. Er baute 1175—1185 die östlichen Teile vom westlichen Kreuzschiff an mit samt dem Chor und der sich anschließenden runden Kapelle des hl. Thomas Becket, der sogenannten Becket'skrone; im Geschmacke der noch romanisierenden, französischen Frühgotik und mit Herübernahme mehrerer Motive aus der Kathedrale von Sens. An diese schon 87 m lange Chorpartie wurde 1376 das dreischiffige Langhaus angefügt, so daß die ganze Kirche in der Länge 153 m mißt. Ueber der westlichen Vierung erhebt sich ein großer Mittelturm vom Ende des 15. Jahrhunderts. Der Bau ver-

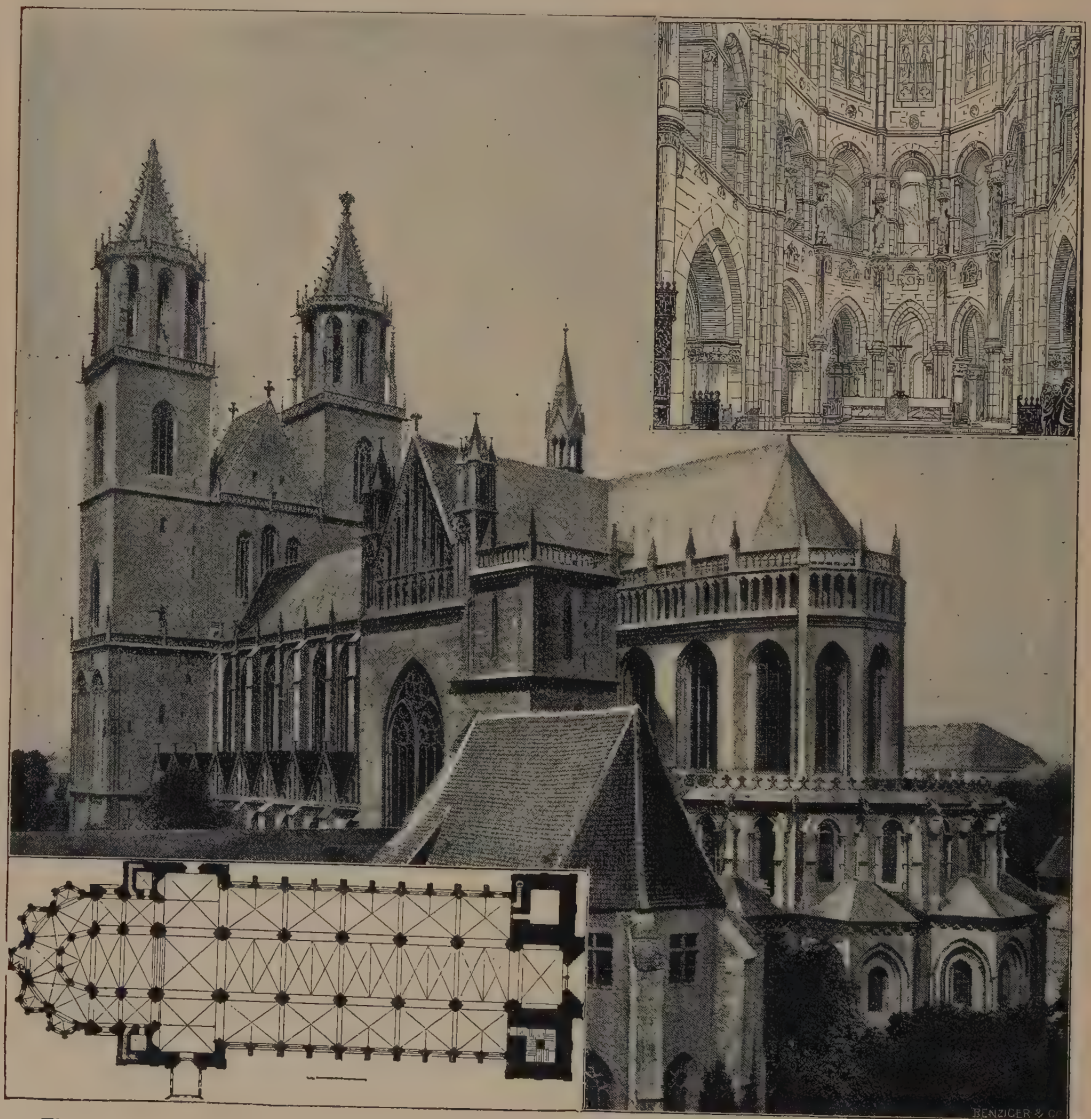


Fig. 931, 932 und 933. Plan, Äußeres und Chorinneres des Domes in Magdeburg. Nach Phototypie Flottwell und nach Dehio-Bezold.

bindet glücklich hohen Ernst mit male-
rischen Reizen. —

Die Kathedrale von
Salisbury, in den

Hauptteilen zwi-
schen 1220 und 1228

vollendet, ist der

erste charakteris-
tische Musterbau der

Frühzeit und des

Lanzettstils, mit

schönem, schlankem

Vierungsturm und

maßvoller, aber fester

Gliederung im

Innern und am Aeu-
ßern; die Westfas-
faden dagegen er-
scheint trotz oder

wegen der reichern

Ausstattung klein-
lich und gering. Ein

Musterbau des Lan-
zettstils ist auch der

herrliche Kreuz-
gang neben der

Kathedrale. — Die

Kathedrale in Wells

stammt aus den Jahren 1206—1242. Sie gehört nicht zu den

großen, wohl aber zu den schönsten Anlagen Englands. Die Ostpartie wurde

1320—1350 im schönen reichen Decorated Style umgebaut (vgl. Jochsysteme: K und

Türme: 12). — Die Westminster-Abteikirche (vgl. Einschaltbild und Fig. 903 und

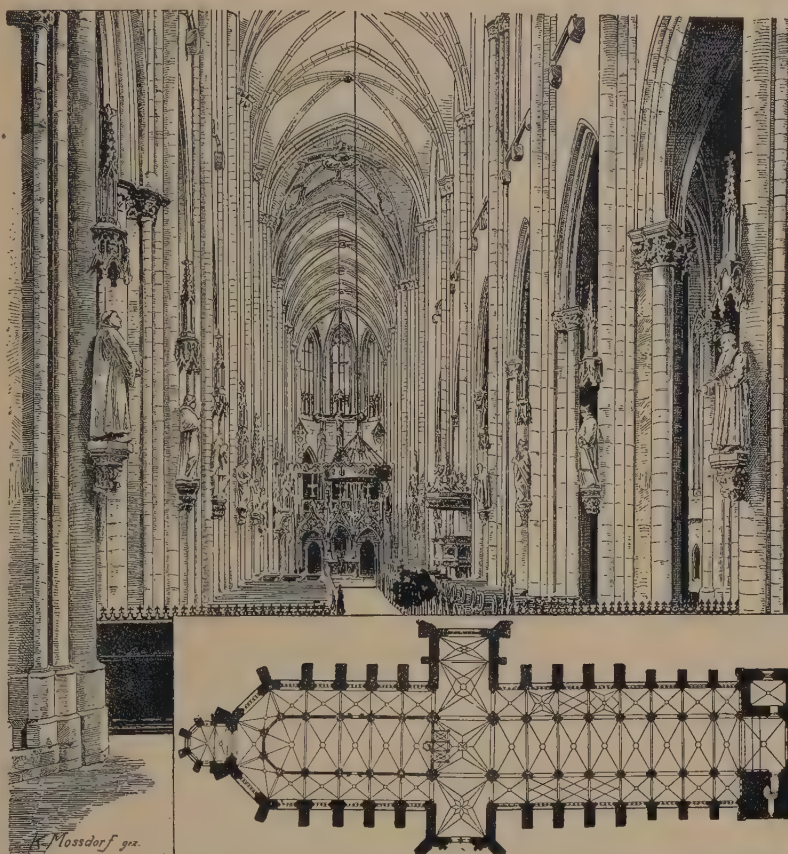
904) in London wurde um 1269 vollendet, ein großartiger und besonders im Innern

glänzender Bau; er lehnt sich in den Planlinien an den französischen Kathedralstil an.

— Die Kathedrale in Lincoln (Fig. 905) in der Periode von 1250 bis 1380 erbaut,

reicht in zwei Perioden hinein, sie ist eines der großartigsten, herrlichsten Denkmale,

von eigentümlich ruhiger und erhebender Wirkung. — In der Kathedrale von Ely



Frühgotik.

Salisbury.

Fig. 934 und 935. Inneres und Plan des Domes zu Halberstadt. Nach Original-
zeichnung und nach Dehio-Bezold.

stehten die verschiedensten Elemente nebeneinander und verbinden sich zu einer be-
deutenden Gesamtwirkung. Die ältesten Teile, wie das Transept, stammen aus spät-

normannischer Zeit; die Fassade mit einem gewaltigen Turme und die Ostpartie

zeigen die Formen des Uebergangs- und Lanzettstils, und manche Teile des Innern

die prunkvollsten Bildungen des Tudorstils (vgl. Jochsysteme: M). Die Kathedrale

in Lichfield, erbaut circa 1250, gehört in ihrem Aeußern und Innern zu den glanz-

vollsten Werken. Zwei hohe Spitztürme stehen an der Fassade, ein dritter über der

Vierung. Die Fassade verzichtet zu ihrem Nachteil, dem plastischen Schmuck zulieb,

auf eine energische Gliederung. Der Blick durch das Innere ist entzückend.

Am Ende der ersten Periode entwickeln und erweitern sich die gekuppel-

ten Lanzettfenster zu großen einheitlichen Fenstern mit Maßwerk aus Kreisfeg-

Wells.

Lincoln.

Ely.

Lichfield.

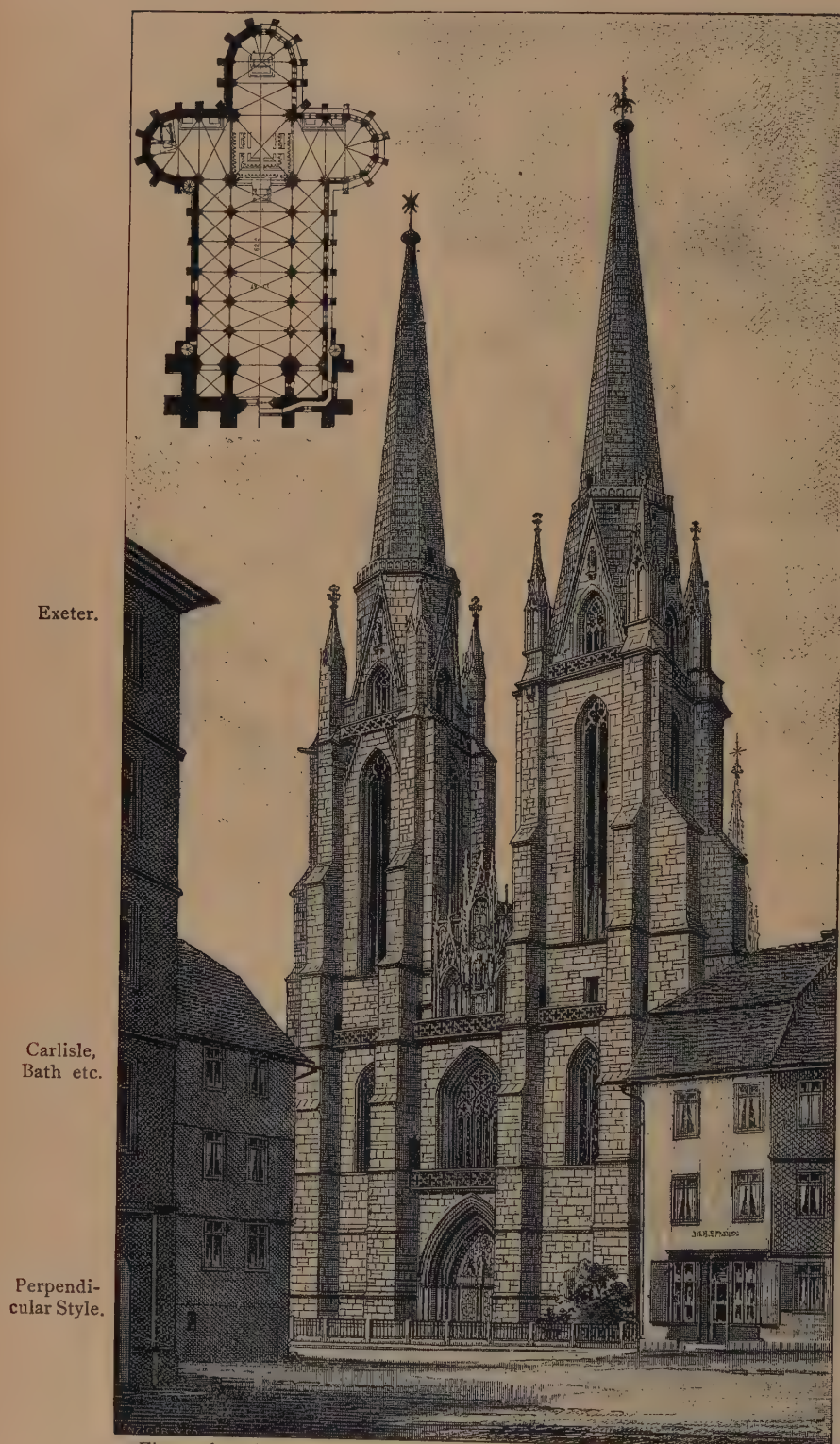
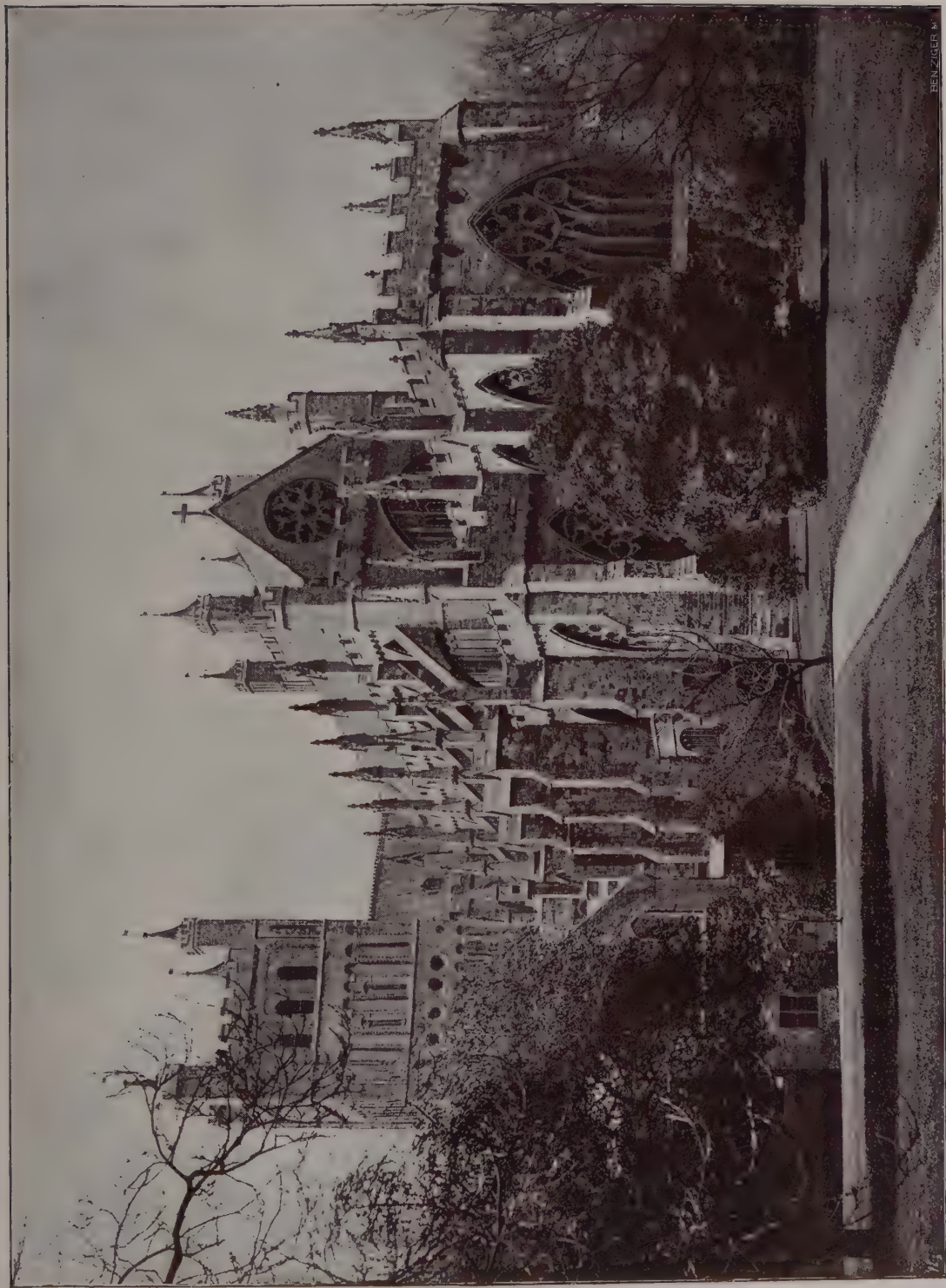


Fig. 936 und 937. Türme und Plan der Elifabethenkirche in Marburg.
Photographie der Meßbildanstalt Berlin.

menten, welche vertikal durch drei oder fünf Säulchen gegliedert werden. Dieselben verbreitern und verlängern sich in dem größtmöglichen Umfang, so weit, als die konstruktiven Glieder es nur gestatten.

An der Grenze beider Richtungen des Lanzettstils des 13. und des dekorativen Stils des 14. Jahrhunderts steht das Innere der interessanten Kathedrale zu Exeter (1280-1370) (vgl. Einschaltbild und Fig. 909); die gewaltigen aber niedrigen Türme auf den Kreuzarmen sind spätnormannisch, vom 12. Jahrhundert. — Ein Muster des dekorativen Stils ist die Kathedrale zu York (Fig. 906 und 907). Der selben Richtung gehören an: die Kathedrale zu Carlisle, Teile der Dome in Bath, Beverley, der schon früher genannte herrliche Kreuzgang der Kathedrale zu Gloucester etc. (Fig. 908).

Der Perpendicularstil des 15. Jahrhunderts und der Folgezeit hat seinen Namen von dem Maßwerk, welches sich besonders charakte-



DIE KATHEDRALE VON EXETER.

Photographie Frith.

Autotypie der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

ristisch in den Fenstern aber auch als Paneelwerk an den Wandflächen ausprägt. Es besteht aus perpendikulären oder senkrechten Stäben, welche in horizontaler Richtung oft durch mehrfache Reihen von Kleeblatt- und Zackenformen verbunden werden, wodurch eine Art von Etagenfenstern entsteht. Die Bildung hat besonders in der öftern Wiederholung etwas Nüchternes. Das Maßwerk setzt sich aus geschweiften, den Fischblasen ähnlichen Pässen zusammen. Infolge dieser flüssigen oder fließenden Formen wird die Stilrichtung auch als *Flowing Style* bezeichnet. Außer dem Spitzbogen erscheint immer häufiger der geschweifte sogenannte Efselrücken, der flache Kielbogen, auch Tudor-Bogen nach der gleichnamigen Herrscherfamilie genannt. Eine andere beliebte Form ist ein Bogen, dessen Schenkel fast oder vollends in gerade Linien übergehen und dachförmig aneinanderstoßen. Diese Flachbogen werden überdies oft statt der früheren, echt gotischen Giebel und Wimperge in der obern Hälfte von einem Simse im Rechtecke umrahmt, wodurch der Horizontalismus auf Kosten des Vertikalismus betont wird. In die Hohlkehlen der Bogen und Simse werden gerne kugelförmige Rosetten eingesetzt.

Flowing
Style.

In der Früh- und Hochgotik weichen die Gewölbeformen in keinem wesentlichen Punkte von den französischen Vorbildern ab. Im fünfzehnten Jahrhundert dagegen läuft die Wölbungsart in eine eigentümliche, nationale Richtung ein, welche seither in England fortwährend in Gunst und Uebung blieb. Hölzerne Decken waren schon in den frühern Perioden in England beliebt; in dieser Zeit wurden sie zur reichsten, schönsten, wirksamsten Konstruktion entwickelt, wie Westminster Hall ein Beispiel gibt. Die Holzdecke beeinflusste auch die Konstruktion in Stein und lieh ihr einige Formen. „Vielleicht mehr als in andern Ländern haben die

Wölbungs-
formen.

Traditionen des hölzernen, architektonisch reich und oft ganz vollendet durchgebildeten Dachstuhl mit seinen freitragenden Dreiecksverbindungen und reich getäfelten Dach-, beziehungsweise Deckenflächen dazu beigetragen, die konstruktiven Linienysteme des Holzbaues auch auf die Steingewölbe zu übertragen. Es lag den Engländern etwas Sympathisches in der starken Trennung der einzelnen Teile durch Quergurte, — ähnlich den Holzbindern, — ferner in der vielfachen Teilung der Gewölbe vom Kämpfer aus, der Längs- und Diagonalversteifung derselben durch Rippen — ähnlich den Fellen — beim Holz, so daß schon früh sogenannte Sterngewölbe in Brauch kamen. Aus diesen heraus entwickelte sich dann im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts das System der Fächergewölbe, welche im Tudorstile ihre nationalen Triumphe feiern, und denen kein anderes Land Beispiele von ähnlicher Vollkommenheit entgegenzustellen vermag. Gilbert Scott

Holz-
decken.

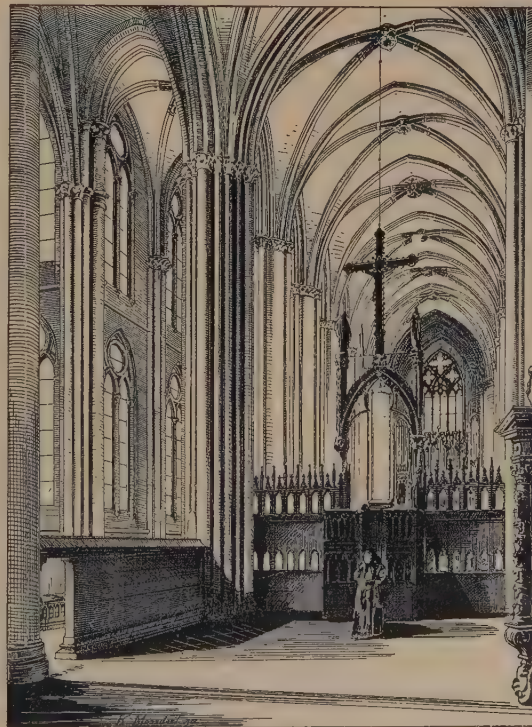


Fig. 938. Inneres der Elisabethenkirche in Marburg.
Nach Originalzeichnung.

vergleicht diese Fächergewölbe mit Radfenstern oder Rosen, d. h. konzentrisch angelegten und zentrisch eingerahmten Maßwerken, die auf einem Kegel gespannt seien. Von jedem Kämpferpunkte eines Gewölbesystems erheben sich die Gewölberippen radial, einem gedrückten Bogen folgend. Diese werden durch konzentrische Rippen in eben solche Ringe zerlegt, die es zugleich ermöglichen, daß die Zahl der radialen Rippen mit jeder konzentrischen Teilung verdoppelt oder verdreifacht wird. Bei dieser Art der Wölbungen ist es möglich, sowohl quadratische, wie auch rechteckige Räume, selbst Polygone zu überspannen. Die Zwickel zwischen den Fächerendigungen werden dann mit Kreisen oder reichem Maßwerk ausgefüllt. Das älteste und erste dieser Gewölbe befindet sich in dem Kreuzgange der Kathedrale von Gloucester und stammt aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts¹⁾.

Dem Perpendikularstil gehören die Kathedrale von Gloucester (1421 bis 1437) an, das Münster zu Sherborne, die Kathedrale von Chester, berühmt durch ihr herrliches Chorgestühl u. f. f.

Der Tudorstil, vor allem an den flachen, gedrückten Spitzbogen kenntlich, ist durch sehr zahlreiche und überaus glänzende Denkmale vertreten. Die vertikalen Linien und die Höhenrichtung treten immer mehr zurück. Die Gewölbebildungen bereichern sich noch mehr; die Kreuzungen der Rippen werden durch üppig dekorierte Knäufe, Schlußsteine und tief herabhängende Zapfen markiert. Die Mauerflächen werden oft über und über mit Maßwerk bekleidet. Die drei glänzendsten Werke des Stils sind die Kapellen im King's College in Cambridge (Fig. 913 und

914), in Windfor (vgl. Jochsysteme: N) und die Kapelle Heinrichs VII., welche an die Ostseite der Westminsterkathedrale angebaut ist. Alle drei wurden mit steigendem Luxus ausgestattet, vollends die letzte. Ihre Wölbung ahmt das reichste Hänge- und Sprengwerk einer Holzdecke nach; zwischen den Gurtbogen mit ihrem durchbrochenen Netzwerk hängen lange Zapfen herab, als Ausläufer von reich dekorierten Fächergewölben.

Gloucester,
Chester etc.

Tudorstil.

Die drei
könig-
lichen
Kapellen.



Fig. 939. Details von der Katharinenkirche in Oppenheim. Nach Dehio-Bezold.

914), in Windfor (vgl. Jochsysteme: N) und die Kapelle Heinrichs VII., welche an die Ostseite der Westminsterkathedrale angebaut ist. Alle drei wurden mit steigendem Luxus ausgestattet, vollends die letzte. Ihre Wölbung ahmt das reichste Hänge- und Sprengwerk einer Holzdecke nach; zwischen den Gurtbogen mit ihrem durchbrochenen Netzwerk hängen lange Zapfen herab, als Ausläufer von reich dekorierten Fächergewölben.

¹⁾ Baudenkmäler in Großbritannien von L. Uhde, 2 Bde. Berlin, E. Wasmuth, 1894.

Da viele englische Kathedralen aus Klosterkirchen entstanden, so waren mit denselben oft großartige klösterliche Anlagen verbunden, welche überhaupt in England eine hervorragende Rolle spielten, aber die Reformation hat auch da nur Ruinen angehäuft. — Architektonisch merkwürdig sind ferner die neben den Kathedralen erbauten Kapitelhäuser, meistens in centraler Anlage und aus einem Polygon entworfen.

Klöster.

Kapitel-
häuser,

Die gotische Stilentwicklung in England, zumal in den zwei letzten Perioden, mit den geringen Höhemmaßen, flachen Bogenformen, der gelockerten Konstruktion zu Gunsten der malerischen Wirkung u. s. w. mußte die Gotik für den Profanbau sehr empfehlen. Es wurde auch in dieser Beziehung im Schloßbau und in einfachern Landsitzen sehr Schönes geleistet, wie z. B. Hampton-Court (Fig. 912), Windsor-Castle (Fig. 910), die Ruinen von Kenilworth, ferner die Kollegien in Oxford (Fig. 911), die Westminsterhalle in London, ein Saal 73 m lang, 21 m breit, 28 m hoch, beweisen.

Profan-
bauten.

VIII. DIE GOTIK IN DEUTSCHLAND.

Mehr als die englischen sind die deutschen Denkmale von der französischen Gotik abhängig, indem manche nach französischen Vorbildern entworfen oder von französischen Baumeistern begonnen worden und dann wieder ihren Einfluß auf andere Bauten übten. So wurden im Kölner Dom die Planlinien nach der Kathedrale von Amiens angelegt, die kölnische Bauhütte hinwieder macht ihre Bedeutung im Norden bis nach Utrecht, im Süden bis nach Oppenheim geltend. Man hat diesen französischen Einfluß aber übertrieben und z. B. dem Dom in Köln geradezu die Originalität absprechen wollen. Dies ist ungerecht. Wir werden

im Gegen-
teil im wei-
tern Ver-
laufe sehen,
daß die Go-
tik in
Deutschland
eine eigen-
tümliche
und selbstän-
dige Ent-
wicklung
durch-
machte. Es
müssen die
Kirchen zu-
nächst nach
den beiden
Hauptfor-
men unter-
schieden
werden, die-
jenigen,

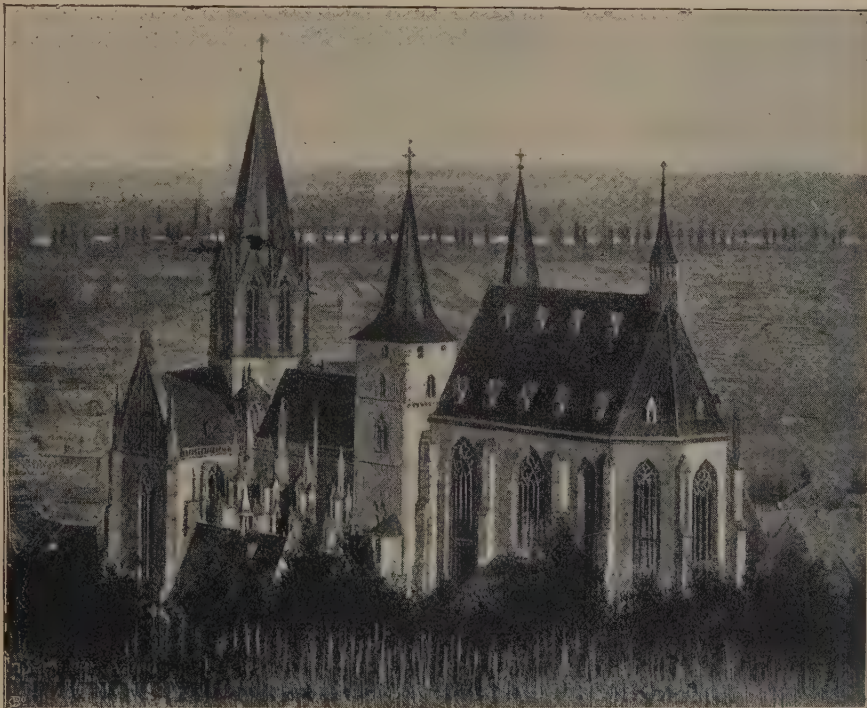
Abhängig-
keit von
Frank-
reich.Eigen-
artige Ent-
wicklung.

Fig. 940. Die Katharinenkirche in Oppenheim. Photographie Lautz.



Fig. 941. Plan und Aeußeres der Marienkirche in Danzig. Photographie Römmler und Jonas.

welche sich dem reichen oder vereinfachten Schema des französischen Kathedral-
 stils anschließen oder die Kirchen mit basilikaler Anlage, wie sie oft genannt
 werden, weil ein charakteristisches Merkmal im erhöhten Mittelschiff und den niedern
 Abseiten liegt, und die Hallenkirchen mit annähernd gleicher Höhe aller Schiffe.
 Auch bei der ersten Form zeigen die deutschen Denkmale manche Besonderheiten.
 Während in den übrigen Ländern bei den Arkadenstützen das Grundmotiv der
 Säule verhüllt oder unverhüllt immer wiederkehrt, bleiben die deutschen Bau-
 meister entschieden bei dem durch den romanischen Stil ausgebildeten Pfeiler
 und entwickeln in Verbindung mit demselben die mannigfachen Formen der
 Dienste, wodurch sie eine organische und konstruktive Richtigkeit und Gefchlossen-
 heit von Anfang an anbahnen und durchführen. Während ferner in Frankreich
 die Kapellen des Umganges bis in die Blütezeit hinein einen halbkreisförmigen
 Grundriß behalten, ist in Deutschland die polygonale Gestalt bei dergleichen
 Bildungen von Anfang an Regel. Im Ornament und in den Ziergliedern zeigt der
 deutsche Geschmack eine entschiedene Ueberlegenheit. So ist an den deutschen
 Denkmalen der Schnitt der Profile kräftig, aber maßvoll und hält die Mitte zwischen
 der mageren Eleganz bei den Franzosen und der Häufung gleichartiger Glieder bei
 den Engländern. Ferner ist das deutsche Blattwerk stilisierter und weniger realistisch
 als in der französischen Gotik. Noch auffallender ist der Unterschied im Maßwerk.
 Die Franzosen führen mit Vorliebe die runden Formen ein, die Deutschen dagegen
 die reichsten Kombinationen aus verschiedenen Kreisegmenten, wie sphärische Dreiecke,
 Vierecke u. a., welche zum Spitzbogen besser passen. — In der Ausgestaltung des
 Aeußern geht der deutsche Baumeister ebenfalls eigene Wege. Niemals erhielten in
 Frankreich z. B. die Strebepfeiler eine so freie, leichte, schlanke, gefällige, durch
 Paneele gezielte und gewissermaßen so gotische Ausbildung, indem sie zum Ausdruck des

Zweifache
Anlagen.

Unter-
schiede zu
Frankreich
und Eng-
land.

Das
Aeußere.

Vertikalismus so geschickt benützt wurden, wie an deutschen Denkmalen. Die deutsche Folgerichtigkeit und architektonische Logik zeigt sich endlich besonders in der organischen Anlage der Fassaden überlegen. Die Turmbauten mit den durchbrochenen Helmen und deren Entwicklung aus dem Achteck, die Achteckklöpfung

Türme.

aus dem Viereck, mit der von der Wurzel an vorbereiteten organischen Entfaltung eines Teils aus dem andern, ist ganz deutsch. Der deutsche Baumeister unterdrückt ferner an den Fassaden im Interesse des Vertikalismus nach Möglichkeit die horizontale Gliederung, wie die Statuengalerie u. f. w. Es soll damit zunächst keineswegs gesagt werden, daß der deutsche Architekt alles schöner gemacht, noch weniger, daß er phantasiereicher und poesievoller entworfen und ausgeführt, sondern nur daß er es anders gemacht als seine Lehrmeister, eine gewisse Selbständigkeit sich gewahrt und von feinem



Fig. 942. Die Frauenkirche in Nürnberg. Photographie Koch.

Eigenen in die Bauten hineingelegt, selbst da, wo er im ganzen und großen das französische Schema des Kathedralstils wiederholte. Als selbständige deutsche Form muß vollends die Hallenkirche betrachtet werden, die in vorzüglicher Weise beliebt war, besonders im Norden Deutschlands, wo das ungünstigere Material, der Backstein, auf dieses einfachere Schema führen mußte. Denn da die Seitenschiffe die Höhe des Mittelschiffes haben, so fallen selbstverständlich die Strebebogen und die reich entwickelten Strebepfeiler weg. Auch das Kreuzschiff wurde hierbei, weil mit der Anlage weniger vereinbar, gerne unterdrückt. Dadurch bekommt die Hallenkirche am Äußern große Einfachheit, selbst Nüchternheit und Kahlheit, das Innere zeigt dafür leichte, weite, wahrhaft großartige Räume.

Hallenkirchen.

Reichtum
an Denk-
malen.

Liebfrauen
in Trier.

Münster in
Freiburg.
Bau-
periode.

Formen-
bildung:

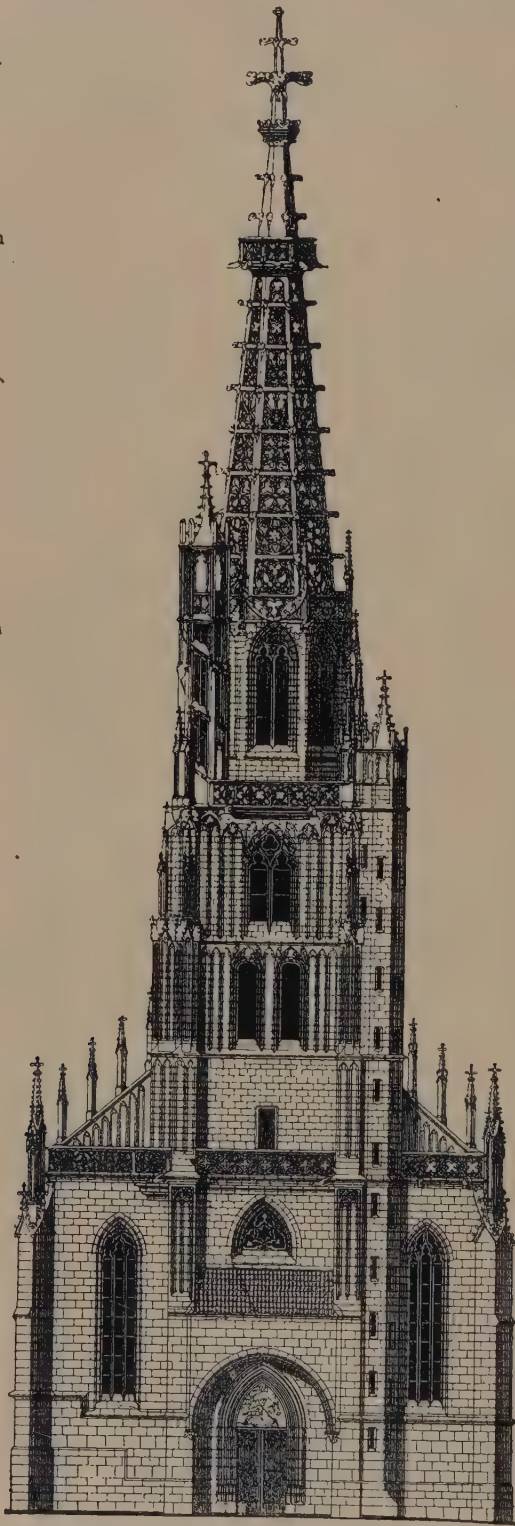


Fig. 943. Turm der Frauenkirche in Esslingen.
Nach Dehio-Bezold.

Deutschland ist ganz außerordentlich reich an gotischen Kirchen; der Raum gestattet auch hier nur die vorzüglichsten und hervorragendsten Denkmale zu nennen.

Die älteste deutsche Kirche gotischen Stils ist die Liebfrauenkirche in Trier (1227—1243), ein Centralbau in der Form eines gleicharmigen Kreuzes mit verlängertem Chor und apsidalen Kapellen. Der Baumeister nahm sich St. Yved zu Braisne zum Vorbild (Fig. 915 und 916). — Im Stromgebiet des Rheins liegen ferner drei Denkmale ersten Ranges: die Dome in Köln, Freiburg i. B. und Straßburg, alle drei vor der Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen. Ueber Köln ist früher genug gesagt worden. Am Münster in Freiburg (Fig. 817) sind vier Bauperioden zu unterscheiden. Der ersten, der spätromanischen Stilperiode, gehört das Querschiff aus dem ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts an; es ist in einfachen Formen gehalten. Was später in gotischer Zeit hinzugefügt ward, ist mit bewunderungswürdigem Geschmack mit dem Vorhandenen verbunden worden. Der ältesten Periode schließt sich die zweite unmittelbar an; die hierher gehörenden Architekturteile sind die beiden Ostjoche des Langhauses in gotischen, aber noch dürftig und schwerfällig gehaltenen Formen. Aus der dritten Bauperiode stammt der übrige Teil des Langhauses, das heißt, die vier westlichen Joche, und die Fassade mit dem Turme. Die Komposition hält die Mitte zwischen Einfachheit und Reichtum; so ist der seitliche Aufriß besonders in den untern Teilen ernst, nach oben werden die Formen leichter, flüssiger, reicher; die Strebpfeiler z. B. werden in zwei Abstufungen mit zierlichen Figurennischen und Tabernakeln geschmückt und münden in schönen Fialen aus. So gewinnt der Bau¹⁾ feinen bescheidenen

¹⁾ Die Länge des Mittelschiffes beträgt bis

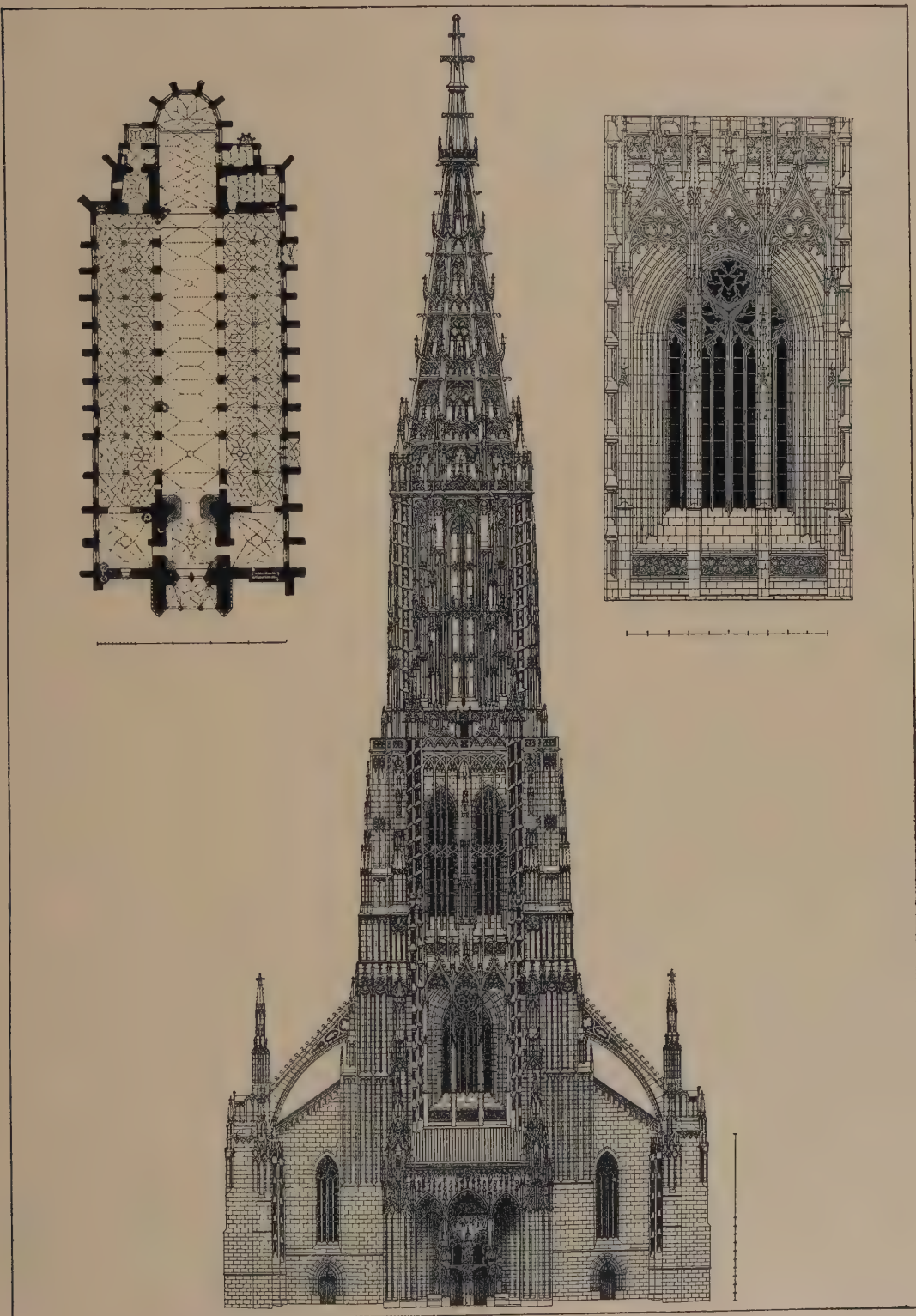
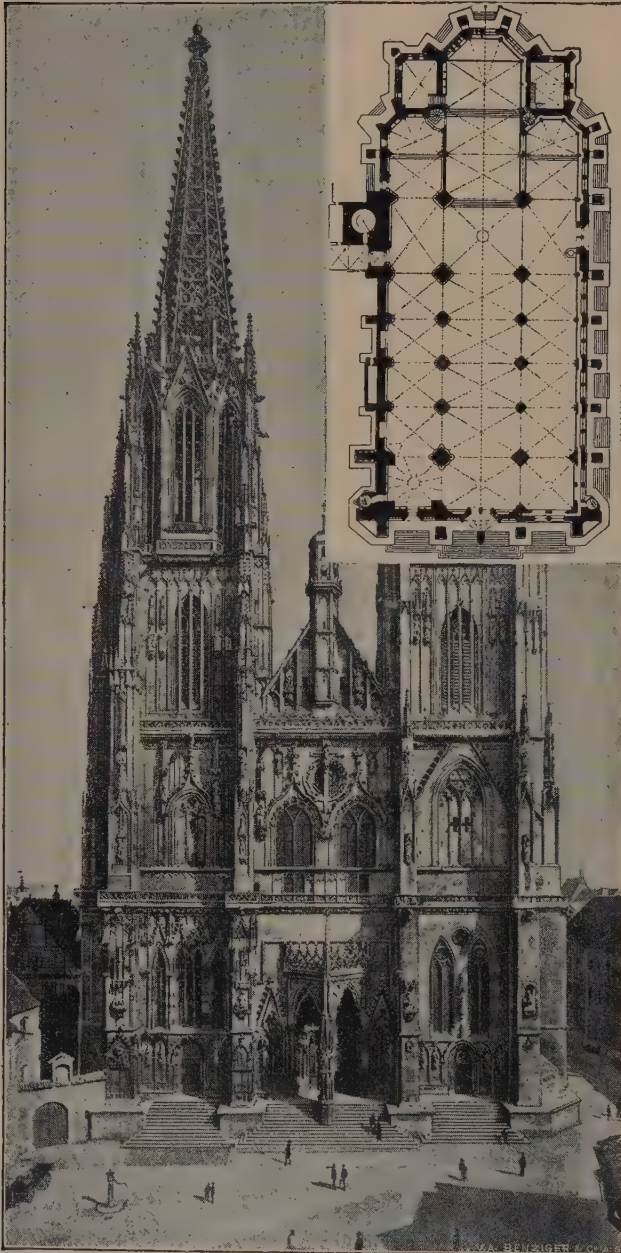


Fig. 944, 945 und 946. Plan, Hauptturm und Fenster vom Münster in Ulm. Nach Dehio-Bezold.

Fassade.

Abmessungen entsprechend den Charakter hoher, edelster Anmüt und vornehmer Würde. Die Perle des Ganzen ist die herrliche Fassade, das ist, der einzig schöne Turm (Fig. 918, 919 und 920). Er besteht aus drei Teilen, dem quadratischen Unterbau, dem achteitigen Glockenhaus und der Pyramide. Der Unterbau, um den Charakter der Tragfähigkeit auszusprechen, ist ernst, schwer, mässig hingepflanzt, durch horizontale Gurte in ebenso viele Schichten zerlegt und abgestuft, wodurch die auftretenden Massen gebändigt und darniedergehalten werden; unten



Kurvatur
des Turm-
helms.

öffnet sich die weite Vorhalle mit dem reichsten plastischen Schmuck; einst wurde sie ohne Zweifel als städtische Gerichtslaube benützt. Ueber der ersten Galerie schießen die freigegebenen Kräfte in den acht Pfeilern mit jugendlicher Schwungkraft empor, zwischen ihnen sind riesig hohe Fenster eingespannt; an den Diagonalseiten werden denselben zierliche Streben vorgelegt, welche aus einem gleichseitigen Dreieck entwickelt, in Fialen auslaufen und mit Engeln gekrönt sind. Von Stufe zu Stufe werden die Bildungen und Glieder reicher und blühen in den schönsten Zierformen aus, bis zwischen den Wimpergen der Riesenfenster die Pyramide zum Fluge ausholt und über der zweiten Galerie als schönstes, geschmackvollstes Netzwerk zwischen den acht Rippen emporspringt. Eine eigene Elastizität und Flüssigkeit lebt in den Steingebilden. Man hat dieselben mit der Kurvatur des Helmes in Verbindung gebracht. „Die Kantenlinien der Pyramide sind nämlich keine stetig emporsteigenden, sie sind vielmehr

Fig. 947 und 948. Fassade und Plan des Domes in Regensburg. Nach „Mittelalterliche Bauten Regensburgs.“ Verlag L. Werner.

zur Vierungswand 43,12 m, die Breite desselben von Pfeilerachse zu Pfeilerachse 11,30 m, die Breite der Seitenschiffe im Süden 9,32, im Norden 9,14 m, die Höhe des Mittelschiffes 27 m, die der Seitenschiffe 12,90 m und 12,70 m. Der ganze Bau hat eine Länge von 124,80 m.



INNERES DER KATHEDRALE IN STRASSBURG.

(Photographie der Messbildanstalt in Berlin.)

gekrümmt und mehrfach geknickt und zeigen auch sonst verschiedene Unregelmäßigkeiten in der Ausführung. Um der Pyramide beim Austritt aus der Galerie mehr Fleisch und Körper zu geben, ist der untere Teil steiler emporgeführt als die höher liegenden, und da die Höhe eine vorausbestimmte war, so wurde auch hierdurch die Krümmung der Kantenlinien in der Ausführung geradezu von selbst hervorgerufen.“¹⁾ Die Krümmung wurde bestritten und aus äußeren Ursachen erklärt. Die technische Ausführung ist meisterhaft und begnügt sich mit den knappesten Mitteln. Der Freiburger Turmhelm ist der älteste seiner Art, und alles in allem ist er der schönste geblieben. Die ganze Höhe des Turmes bis zur Sternspitze beträgt 116,15 m. Im Jahre 1561 wurde die Pyramide durch Blitzschlag stark beschädigt;



Fig. 949. Die Feste Hohenfalsburg. Photographie Whla.

Jörg Kempf von Rheineck, welcher später die Oelbergkapelle und die Kanzel ausführte, stellte sie wieder her. Im Jahre 1575 wurde sie neuerdings vom Blitze getroffen. Die eisernen Verankerungen der Quadern weisen auf die Restauration zurück. Auch die sogenannten Hahnentürme neben dem romanischen Querschiff haben schöne durchbrochene Helmspitzen erhalten; die Art, wie sie dem romanischen Unterbau aufgesetzt sind, ist äußerst glücklich. Gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts beginnt die vierte Bauperiode. Der romanische Chor wurde abgetragen, und 1354 ein Neubau spätgotischen Stils begonnen. Derselbe ward wahrscheinlich von dem fünf Jahre später auf Lebenszeit angestellten Meister Johannes aus Schwäbisch-Gmünd in den Formen des französischen Kathedralstils mit Umgang und reichem Kapellenkranz entworfen. Infolge widriger Zeitläufe schritt der Bau langsam voran; die Chorgewölbe schlossen sich erst 1510, die Weihe erfolgte 1513.

Letzte Bauperiode.

¹⁾ Fr. Kempf, Unser Lieben Frauen Münster in Freiburg im Breisgau, die Stadt und ihre Bauten. Freiburg 1898.

Das Innere (Fig. 922 und 921) ist ziemlich einfach gehalten; am Außern überraschen die sehr reich ausgeführten Strebebögen. (Vgl. Jochsysteme: C.)

Straßburg.

In Straßburg (Fig. 925, 926, 927 und Einschaltbild) wurde unter Werinhar (1015—1028) eine Basilika gebaut, welche 1176 durch das Feuer zerstört wurde. Von diesem Bau sind am heutigen Münster noch Überreste vorhanden, so ein Teil der Krypta. — Im Jahre 1176 wurde mit dem Bau einer romanischen Basilika be-

gonnen, deren letzte Teile bereits dem Übergangsstil angehören. Von demselben sind erhalten die halbkreisförmige Apsis mit den beiden anliegenden St. Johannes- und St. Andreaskapellen und das große Querschiff; dieses war ursprünglich einschiffig gedacht, wurde aber dann zweischiffig eingewölbt, mit einer Vierungskuppel, einem Thore nordwärts und einem Doppelthore im Süden. — Als um die Mitte des 13. Jahrhunderts zur Ausführung des Langhauses geschritten wurde, war der gotische Stil zur Herrschaft gelangt. Das hohe, weite Langschiff, vollendet 1275, zeigt dessen edelste, reinste Formen in den schön profilierten Pfeilern und Arkaden; über den letzten gliedert ein Triforium die Hochwand. Alles ist einfach, klar, übersichtlich, verklärt von den günstigsten Verhältnissen im Innern und am Außern. Die Fenster haben alle daselbe Stab- und Maßwerk. Es werden zwei Werkmeister genannt, Meister Heinrich mit dem Zunamen Wehe-



Fig. 950. Der Stephansdom in Wien. Photographie Whla.

Baumeister.

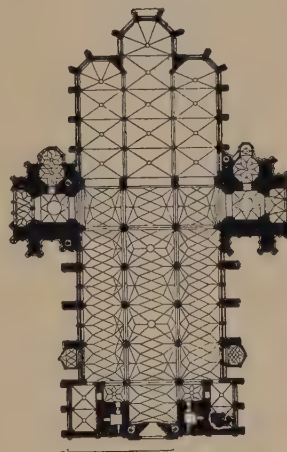
lin seit 1252 und Konrad Oleymann, welcher 1261—1274 den Bau leitete. Im Jahre 1277 begann Meister Erwin den Bau der Fassade. Ob derselbe von Steinbach gebürtig war, und welches Steinbach gemeint, kann nicht erwiesen werden. Meister Erwin kannte die französischen Denkmale gotischen Stils; zur Erfahrung gefellte sich das glücklichste Talent. Wäre die Fassade ganz nach seinem Plane ausgeführt worden, keine gotische Kathedrale könnte an Schönheit mit ihr wetteifern. Dieselbe baut sich vertikal und horizontal in der klarsten Gliederung auf. Vier stark betonte Pfeiler bilden die vertikalen Hauptträger. Zwischen denselben sind im untersten Geschoß die drei wunderbaren Prachtthore eingefügt, mit dem reichsten Figurfchmuck

Komposition.

in Deutschland. Im zweiten Geschoß öffnet sich im Mittelbau die unvergleichlich schöne Fensterrose. Sie hat einen Durchmesser von 13,5 m und ist einem Quadrat eingezeichnet, dessen Ecken mit schönem Maßwerk ausgefüllt sind. Diese Mittelpartie schloß mit der Apostelgalerie über der Rose ab und mündete mit den Giebeln der Baldachine und mit Fialen frei aus. Die beiden anliegenden Bauteile werden durch je ein hohes Fenster gegliedert. Darüber baut sich das dritte quadratische Turmgeschoß auf, welches an allen Seiten von drei hohen, schlanken Fenstern durchbrochen wird. Ueber alle diese Architekturteile, die Fensterrose ausgenommen, spannte Erwin in einem Abstände von 0,60 m ein leichtes Stabwerk, welches mit Giebeln und Maßwerk abschließt. Der Meister geht dabei in der stilistischen Behandlung des Steines bis zur Grenze des Möglichen und Erlaubten, aber es ist eine geniale Erfindung, welche die günstigste Wirkung übt. Erwin blieb vierzig Jahre Werkmeister und starb 13. Januar 1318. Ihm folgten in der Bauleitung seine Söhne Johannes und Erwin. Wie viel der Vater an der Fassade baute, ist nicht bekannt. Im Jahre 1365 waren die Mittelpartie und die

Türme.

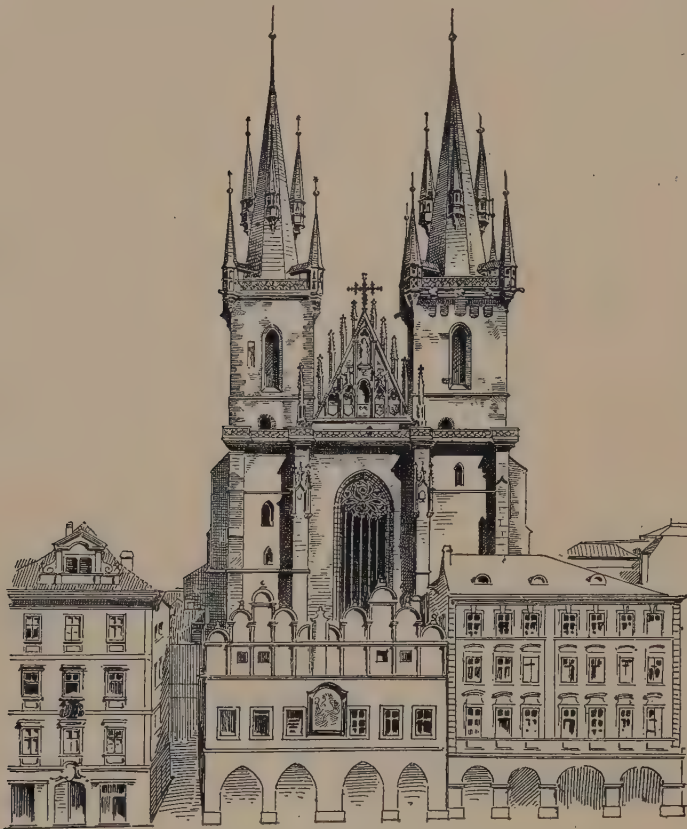
drei untern Stockwerke der Türme vollendet. Als gegen das Ende des 13. Jahrhunderts der Ausbau der Türme in Angriff genommen wurde, ging man bedauerlicher Weise von Erwins Entwurf ab; man lief eben in die Stilrichtung ein, welche weniger das Schöne als das Außerordentliche, weniger das Künstlerische als das Künstliche anstrebte. Es wurde beschlossen, nur den nördlichen Turm aufzubauen, diesen aber zu unerhörter Höhe aufzuführen. Zuerst ward dem Mittelbau auch noch ein Stockwerk aufgesetzt. Obwohl von zwei hohen Fenstern durchbrochen, wirkt es plump und schwer. Die Fassade erhielt dadurch überdies eine Höhe, welche in keinem Verhältnis zu den Maßen des Langhauses steht. Als Werkmeister wurde um 1400 Ulrich Ensinger, welcher vorher am Ulmer Münster tätig war, berufen; ihm folgte 1428 Johannes Hültz aus Köln. Die Pyramide ist sein Werk. Zuerst wurde das Oktogon gebaut und auch höher aufgeführt, als anfänglich beabsichtigt war und günstige Proportionen es forderten. In den Diagonalen wurden vier luftige, frei durchbrochene Treppentürmchen angefügt, welche durch ihre Konstruktion an diejenigen des Münsterturms in Ulm erinnern. Vollends eigenartig, um nicht zu sagen fremdartig



Planänderungen.



Fig. 951 u. 952. Plan und Schnitt durch den Turm und das Schiff des Stephansdoms, Wien. Nach Originalzeichnung.



K. Meisdorf ger.

Fig. 953. Die Teynkirche in Prag.
Originalzeichnung nach einer Photographie des
Architekturphotographen Whla in Wien.

stellt sich dem Auge die Pyramide dar. Die Konstruktion beruht wie bei andern durchbrochenen Helmen auf den acht Haupttrippen, allein die konstruktive Anlage entzieht sich dem Blicke vollständig. Es wird nämlich das Motiv Erwins, das freie der Fassade vorgelegte Stab- und Maßwerk auf den Helm übertragen und daselbe in etwa zehnmaliger Wiederholung, natürlich mit immer kleinerem Radius der Helmspitze umgelegt, wodurch sie die Form einer Stufenpyramide annimmt. Die Anwendung des Fassadenmotivs unter ganz veränderten Bedingungen war nicht glücklich, es vermischt alle konstruktiven und organischen Gedanken. Freilich sollten nach dem ursprünglichen Plane die jetzt horizontal ab-

schließenden Treppentürmchen und die Knäufe des feinen Stab- und Maßwerks in Fialen auslaufen, wodurch die jetzt etwas herb und stumpf aussehenden Formen mehr Leben und Fluß und gotisches Stilgefühl erlangt hätten. Die Pyramide des 142 m hohen Turms wurde 1439 vollendet, zehn Jahre später starb Hültz. Sein Nachfolger, Jost Dotzinger aus Worms, errichtete den schönen Taufstein, Hans Hammerer, seit 1510 Werkmeister, baute die herrliche Kanzel. Die spätern und spätesten Zuthaten waren die St. Katharinakapelle vorn im südlichen Seitenschiff (1331—1349), die St. Laurentiuskapelle (1495—1505) vor dem Thor des nördlichen Querschiffs, jetzt Sakristei, und die St. Martinskapelle vorn am nördlichen Seitenschiffe. Trotz der verschiedenen Stilnüancen und einiger stilistischen Mängel wurde das Straßburger Münster stets mit Recht als eine der bewundernswertesten und höchsten Leistungen gotischer Architektur angestaunt (vgl. Jochsysteme: J). — Zu den andern bedeutenden Werken im Stromgebiet des Rheins gehört das Münster in Bern (1421—1520) (Fig. 923), ein großer, schöner Bau aus der Spätzeit, nach dem Entwurf des Matthäus Enfinger von Ulm, eines Sohns des Ulrich, des berühmtesten Kirchenbaumeisters der Zeit, begonnen 1420. Um 1575 machte der damalige Werkmeister Daniel Heintz einen Plan für den Helm, allein die Ausführung unterblieb. Erst 1889—1893 wurde „auf Grundlage der von Herrn Beyer, Münsterbaumeister in Ulm erstellten Pläne nach den Regeln der Enfingerischen Spätgotik“ das Oktogon

Letzte
Bau-
periode.

Münster in
Bern.

und die durchbrochene Helmpyramide gebaut. Es sind ferner zu nennen die in Architektur und an Plastik reiche Pfarrkirche in Thann (1351—1422) mit einem schönen durchbrochenen Turmhelm (1506—1516); die herrliche Kathedrale in Metz (Fig. 928, 929 und 930), im 13. Jahrhundert begonnen, 1546 geweiht, ein Prachtbau mit Chorumgang, Kapellenkranz und zwei Türmen (vgl. Jochsysteme: H), von einheitlicher Wirkung trotz der langen Bauzeit; die Katharinenkirche in Oppenheim (Fig. 939 und 940), 1262—1317, eine überaus reizende dreischiffige Basilika, mit schön gegliederten Pfeilern und ebenso trefflich profilierten Gewölberippen; in den Fenstern der Südseite zwar ganz dekorativ behandeltes, aber äußerst schwungvolles und zierliches Maßwerk; den höchsten malerischen Reiz üben auch die Kapellen des Langhauses zwischen den einwärts gezogenen Streben; die Pfarrkirche in Montabaur aus dem 13. und 14. Jahrhundert; die Kollegiatkirche in Xanten, ein großartig angelegter fünfschiffiger Bau mit reichen Bildungen meistens aus der Spätzeit; die Stiftskirche in Kleve (von 1334 an), ein strenger, aber großartiger Backsteinbau mit zwei Türmen im Westen u. f. w. — An die Palastkapelle Karls des Großen in Aachen wurde im 14. Jahrhundert ein hoher, kühner Chorbau reichen Stils angefügt.

In Westfalen kam die Gotik erst im 14. Jahrhundert zum vollen Durchbruch und zwar meistens in sehr einfachen und nüchternen Bildungen. Die Grundform ist die Hallenkirche, das Kreuzschiff fehlt, ebenso fast immer der Chorumgang; einfache Pfeiler mit rundem Kern von wenigen Diensten begleitet tragen die Wölbungen; im Westen erhebt sich nur ein massiger Turm. Zu den bedeutenderen Kirchen gehört S. Maria

zur Wiese in Soest (von 1313 an bis ins 15. Jahrhundert hinein), merkwürdig durch die fast übertriebene Schlankheit. — Der glänzendste spätgotische Bau Westfalens ist die Lambertikirche (1335 oder eher 1375 begonnen) in Münster, auch die Liebfrauenkirche daselbst (1340 begonnen) ist eine schöne Leistung.

Außerordentlich zahlreich sind die gotischen Kirchen im nörd-

Pfarr-
kirche in
Thann.
Metz.

Oppen-
heim.

Monta-
baur.
Xanten.

Kleve.

In West-
falen.

Soest.

Münster.

Im Nor-
den.

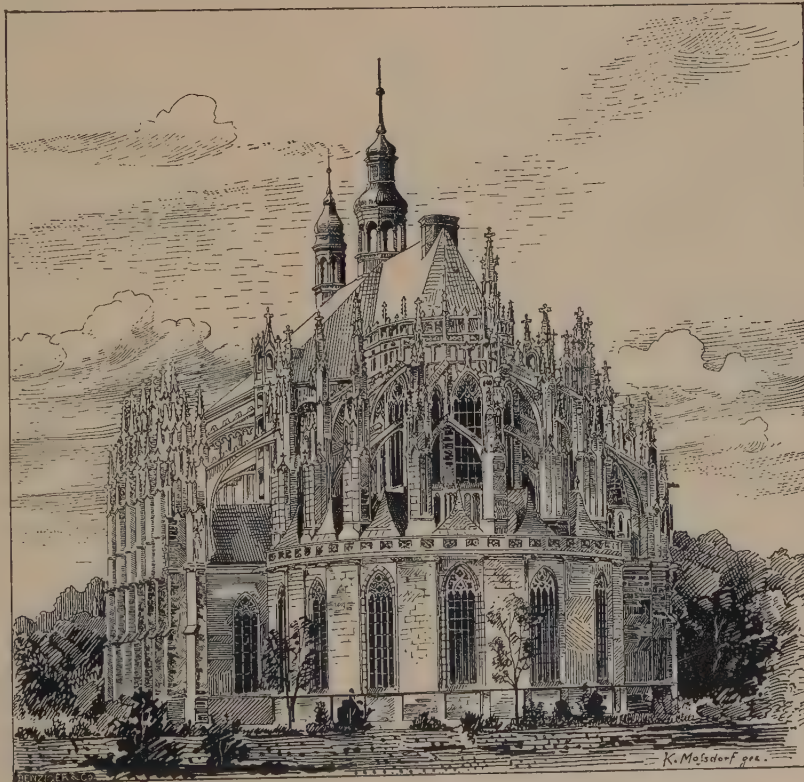


Fig. 954. Die Barbarikirche in Kuttentberg. Nach Originalzeichnung.

Backstein-
bauten.

Marien-
kirche
in Lübeck.

lichen Tieflande, darunter viele von merkwürdiger Ausführung. Sie stimmen darin überein, daß als Baumaterial der Backstein verwendet wird. Während der Haustein, dem gotischen Konstruktionsprinzip entsprechend, ein Pfeilersystem mit bloß ausfüllenden Wandflächen begünstigt, fordert der Backstein Mauerwandflächen mit den nur nötigsten Durchbrechungen. Aus diesem Gegensatz folgt, daß die Gotik in den Backsteinbauten einen verschiedenen Charakter annehmen muß. Das durchbrochene feine Stab- und Maßwerk muß zum größten Teile wegfallen oder durch Ornamente ersetzt werden, welche blendenartig auf den Flächen aufliegen; doch erreichte man manchenorts recht glänzende Wirkungen durch Maßwerkornamente, die mittels Formsteinen ausgeführt wurden. Auch der Vertikalismus muß stark beschränkt werden. Durch die Anwendung bunter Steinlagen in horizontaler Schichtung wurde er noch mehr zurückgedrängt. Im übrigen gleichen die Denkmale mit dem vereinfachten Grund- und Aufriß den Hallenkirchen Westfalens. Eine Ausnahme hiervon machen mehrere Bauten in den Hansestädten zwischen Elbe und Oder. Die dreischiffige Marienkirche in Lübeck (1276 begonnen) verwirklicht den vollen französischen Kathedralstil mit Kreuzschiff, Chorumgang, einfachen Strebepfeilern und Strebebogen, zwei Westtürmen und einem Dachreiter. Das

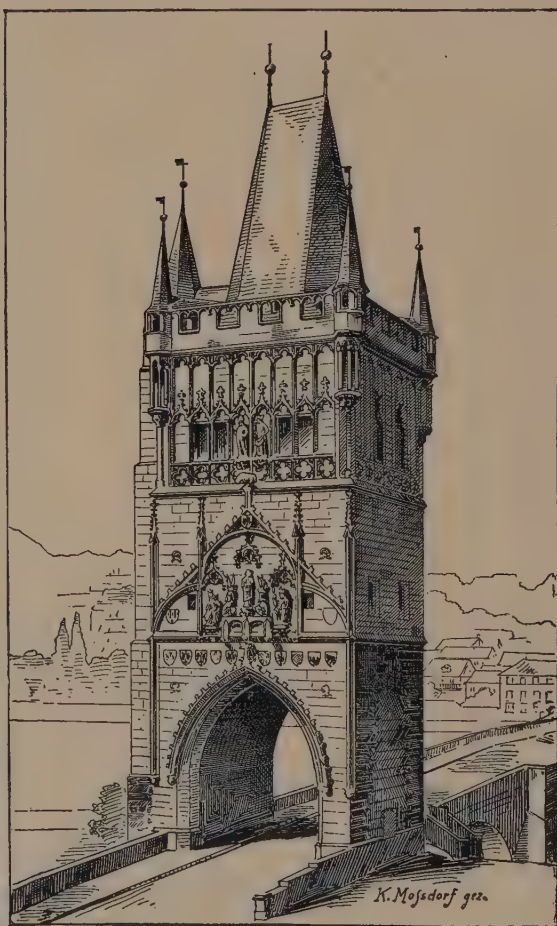
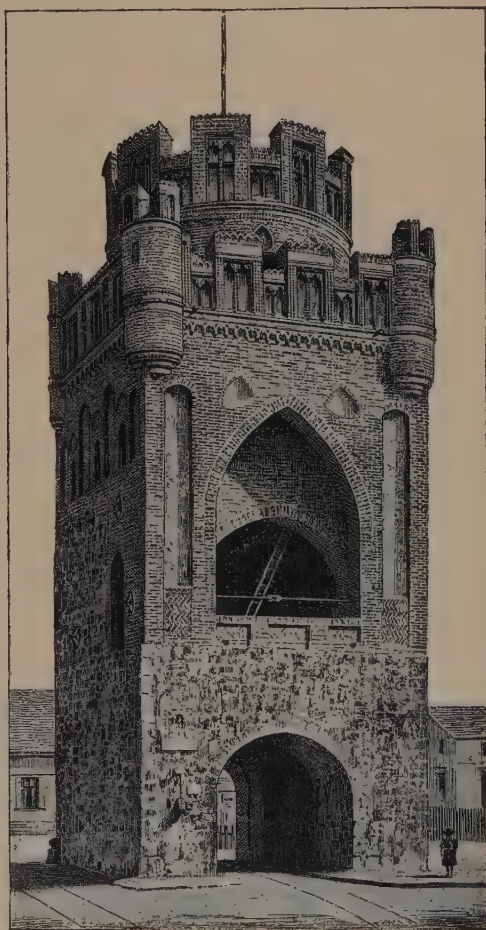


Fig. 955 und 956. Das Uenglinger Thor in Stendal (Phot. Meßbildanstalt, Berlin) und der Brückenturm zu Prag (Nach Originalzeichnung).



Fig. 957. Holzkirche in Oláh Tótfalu. Nach „Ueber Land und Meer“.

Hauptschiff hat die doppelte Höhe der Abseiten, wie man es im Norden überhaupt liebte, die Höhe des Hauptschiffes möglichst zu dehnen. Die großartige Kirche wurde Muster und Vorbild für andere ausgezeichnete Kirchen in Mecklenburg und Pommern, für die Cistercienserkirchen in Doberan und Dargun, den Dom in Schwerin, die Marienkirchen in Wismar und Rostock, die Nikolaikirche in Stralsund, die Marienkirche in Stargard u. f. w. — In der brandenburgischen Mark ragt die Katharinenkirche in Brandenburg hervor, welche durch den Wechsel schwarzgrüner und roter Ziegellagen, durch reiches Maßwerk und Simse aus Formensteinen und durch Statuen in gebranntem Thon ein stattliches und malerisches Aussehen gewinnt. Auch die Marienkirche in Prenzlau zeichnet sich durch ähnlichen Terrakottenschmuck am Chorgiebel aus, während an den beiden Türmen der mächtige Aufbau aus dem Viereck mit den Blendnischen charakteristisch ist. Verwandte Anlagen sind der Dom und

Doberan.
Dargun.
Wismar,
Rostock
etc.

Prenzlau.

die Marienkirche in Stendal, die Wallfahrtskirche zu Wilsnack, die Marienkirche zu Königsberg in der Neumark und in Neu-Brandenburg u. f. w.

Stendal.
Wilsnack.
Königs-
berg.
In Ost-
preußen.

In Ostpreußen wirkte der Schloßbau der Deutschordensritter auch auf die Kirchen zurück, an welchen Zinnen und Wehrgänge statt der durchbrochenen Dachgalerien angebracht werden. Noch im 14. Jahrhundert kommen basilikale Anlagen vor, später wird die Hallenkirche allgemeine Regel,



Fig. 958. Kapitelfaal der Marienburg. Photographie Schwarz.

Königs-
berg, Dan-
zig etc.

In Thürin-
gen und
Sachsen

Magde-
burg.



Fig. 959. Die restaurierte Marienburg. Photographie Schwarz.

schon frühzeitig mit halbkreisrunden Bogen und Gewölbedecken, reichen Gewölbenetzformen, stuckiertem Maßwerk u. dgl. Hervorragende Denkmale sind die Dome in Königsberg, Marienwerder, Frauenburg, Pelplin, die Marienkirche in Danzig etc. (Fig. 941.) — In Schlefien zeigen die Kirchen die Verbindung von Back- und Haufteinen, wobei letztere für die architektonischen Gliederungen benützt werden.

Thüringen und Sachsen besitzen drei Denkmale von erster Bedeutung, in den Domen zu Magdeburg, Halberstadt und Meissen. Bei allen drei erstreckte sich die Bauzeit bis zum 15. und 16. Jahrhundert, doch ohne daß die Gesamtharmonie wesentlich gestört wurde. Den reichen Schmuck der rheinischen Kirchen besitzen sie nicht. — Bekanntlich gehören in Magdeburg (1208 gegründet) (Fig. 931 und 932) der Chor und das Kreuzschiff, der erste mit einem Umgang und einer Empore darüber, das zweite mit zwei kleinen Türmen, teilweise dem romanischen und dem Uebergangsstil an und zeigen sehr merkwürdige und eigentümliche Formen. Das Schiff ist im gotischen Stil (Fig. 933) gebaut, lehnt sich aber im besten künstlerischen Verständnis der romanischen Konstruktionsweise an. Das Äußere ist

ernst und mässig, ohne Strebebogen; die Dekoration, ebenso die Westtürme stammen aus der Spätzeit. In Halberstadt (Fig. 934 und 935) baute man von 1235 an von der romanisierenden Westseite aus ostwärts bis 1491; einige Teile, wie der Lettner (1510), der südliche Kreuzarm (1514) entstanden noch später. Die edelsten Verhältnisse, reine Formen, maßvolle Ausstattung im Innern und Aeußern machen den Dom zu einem der merkwürdigsten Denkmale deutscher Baukunst. Während die beiden genannten Dome den Kathedralstil vertreten, ist der Dom in Meissen eine Hallenkirche (um 1260 begonnen) mit zwei Türmen an der Fassade und zwei andern an der Ostseite der Kreuzarme, von denen der südliche einen schönen durchbrochenen Helm hat. — Andere bedeutende Kirchen sind die frühgotische Benediktinerkirche S. Aegidien in Braunschweig, die Marienkirche in Heiligenstadt, ebenfalls frühgotisch, die fünfschiffige Hallenkirche S. Maria in Mühlhausen, ein edler Prachtbau, die Marienkirche in Zwickau, der großartige Dom in Erfurt (Fig. 924) u. a.

Halberstadt.

Meissen.

Heiligenstadt,
Erfurt etc.

In Hessen.

Auch in Hessen stellen die religiösen Denkmale Hallenkirchen dar. Eine Leistung ersten Ranges und die älteste Kirche dieser Grundform ist die Elisabethkirche in Marburg (Fig. 936, 937 und 938 und Jochsysteme: D), ein Bau, welcher in seiner ersten Einfachheit verbunden mit keuscher, reiner Anmut und stiller Erhabenheit ganz der minniglichen heiligen Fürstin entspricht, deren Ruhm und Tugend er zu verherrlichen bestimmt war. Die Kirche wurde von dem Deutschorden in den klassischen Formen der Frühgotik 1235 begonnen, aber 1314 war sie noch nicht vollendet. Der Grund- und Aufriß stellen eine hohe weite Halle dar, welche durch runde mit vier Halbfäulen besetzte Pfeiler in drei Schiffe geteilt

Marburg.



Fig. 960 und 961. Das Rathaus in Münster. Nach Originalphotographie. Das Rathaus in Breslau. Photographie Meißbildanstalt Berlin.

wird; ein prächtiger Lettner mit reichem, dekorativem Schmuck trennt das Langhaus mit dem weit vortretenden Kreuzschiff vom einschiffigen Chor. Die Fenster sind in zwei Reihen übereinander eingeordnet, was insofern dem Organismus des Baues nicht entspricht, da keinerlei Doppelgeschossigkeit vorkommt. Ein zierlicher Dachreiter krönt die Vierung, zwei schlanke Türme erheben sich an der Fassade, — alles, Fenster, Fialen, Streben, Galerien in einfachen, reinen, edeln Formen.

Die vorzüglichste Stätte

In
Franken.
Nürnberg.

gotischer Kunst in Franken ist Nürnberg, das mit ansehnlichen, zum Teil vorzüglichen gotischen Bauten, zumal aus der Spätzeit, geschmückt ist. In St. Sebald und in der Lorenzkirche wurde an das in strengen romanisierenden Formen erbaute Langhaus ein bedeutend höherer, weiter, hallenartiger Chor mit Umgang angebaut, der zumal in der erstgenannten Kirche nicht zu harmonischer Einheit ausgeglichen ist. Großartiger ist die Wirkung der Lorenzkirche im Innern und an der Fassade, welche durch ein Prachtthor, ein glänzendes Rundfenster, einen reich gezierten Giebel und zwei schlanke Türme ausgezeichnet wird. Die Frauenkirche daselbst, von Karl IV. gestiftet (1355) und zur Aufbewahrung der Reichskleinodien bestimmt, hat eine ganz eigenartige Westfront (Fig. 942), indem derselben eine dreithorige Halle vorgelegt ist, welche

1411 mit einer St. Michaelskapelle überbaut wurde; diese Teile sowie der Giebel zeigen die reichsten ornamentalen Motive, z. B. Zinnenwerk und Fensterblenden, die allerdings mehr dem Profanbau entlehnt sind.

Im Dom der alten freien Reichsstadt Frankfurt a. M. wurden an ein älteres Langhaus von bescheidenen Verhältnissen seit 1315 der Chor und ein sehr weitausladendes Querschiff angebaut. Im Jahre 1415 begann eine großartige Turmbau, sie blieb aber unvollendet;

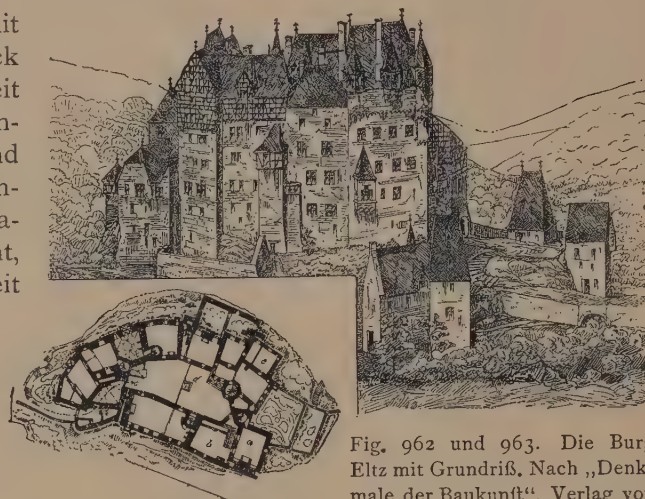


Fig. 962 und 963. Die Burg Eltz mit Grundriß, Nach „Denkmale der Baukunst“, Verlag von Ernst und Sohn, Berlin.

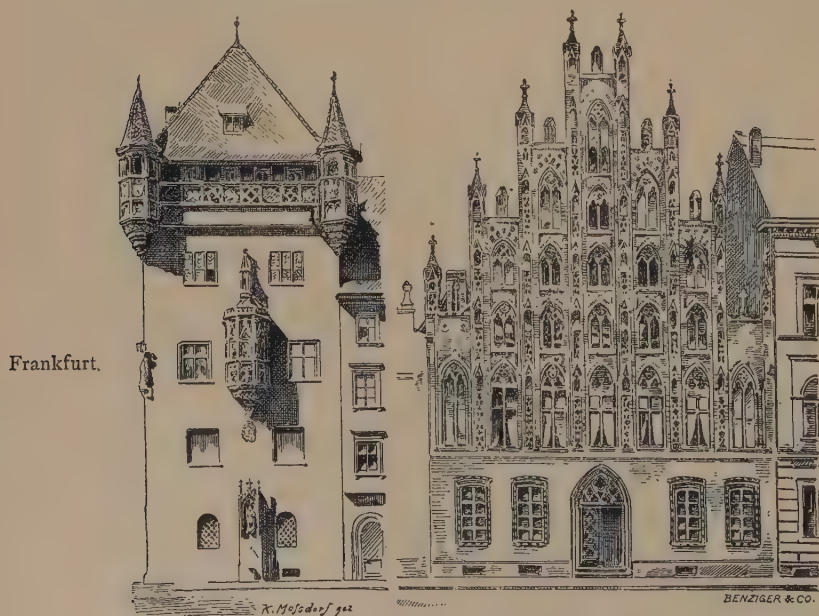


Fig. 964 und 965. Der Naffauer Hof in Nürnberg. Privathaus im Greifswalde. Nach Originalzeichnung.

1867 durch einen Brand verwüstet, erfuhr sie eine durchgreifende Restauration. Auch das Innere des Kaiserdomes wurde in der letzten Zeit stilgerecht erneuert und bemalt.

Das bedeutendste gotische Bauwerk Bayerns ist der Dom in Regens- In Bayern.
burg (Fig. 947 und 948), gegründet 1275, 1280 war der Chor ausgebaut; das Regens-
Langhaus 1381—1436, der burg.
Portalbau 1385—1395, die

Westfassade 1482—1486

vollendet; an den Türmen wurde der Bau bis 1524 fortgesetzt, dann eingestellt, erst 1859—1871 wurden sie vollendet; auch das Innere ist seit 1834 restauriert worden. Der Grundriß überträgt die in Süddeutschland

bevorzugte romanische Planbildung in das Gotische: eine dreischiffige Halle, welche jenseits des Querhauses, das nicht über die Nebenschiffslinien heraustritt, in den Chor und zwei Nebenapsiden ausmündet. Als Ganzes macht der Dom durch sein Aeußeres und zumal im Innern durch die hohen, lichten Räume und günstigen Verhältnisse einen würdigen und erhebenden Eindruck. Sehr wohlthuend sind besonders manche eigentümlich und individuell erfundene Bildungen, so das Hauptportal mit einer im Dreieck oder

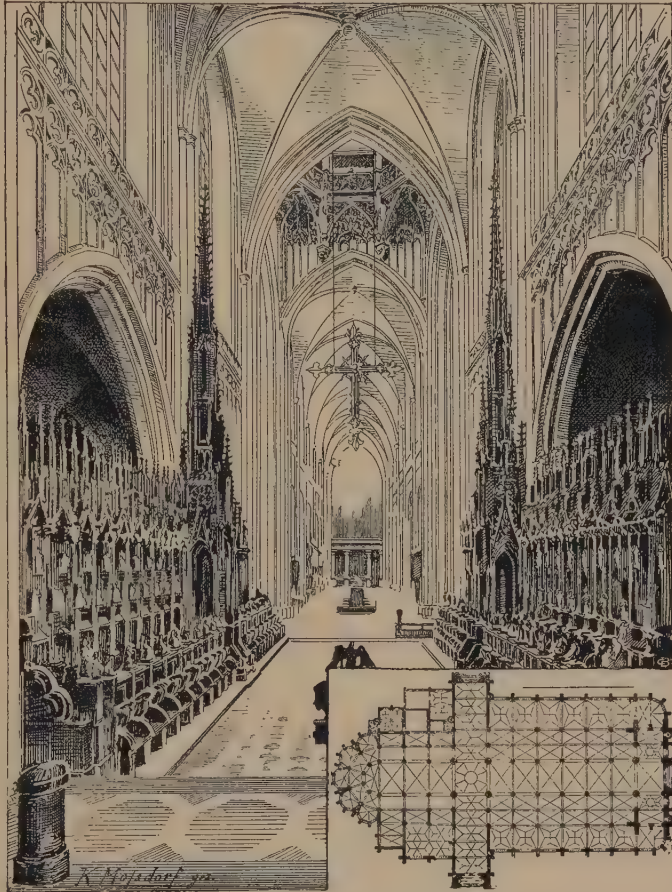


Fig. 966 und 967. Inneres und Plan der Kathedrale von Antwerpen.
Nach Originalzeichnung.

in zwei Seiten des Sechsecks vorspringenden Halle, die Ciborienaltäre im Innern u. f. w. Das Portal ist durch seine architektonische Eigenart das Prachtstück des Domes und ebenso sehr durch den plastischen Schmuck, der in den bessern Leistungen (St. Petrus und die Apostel, die Leviten Stephanus und Laurentius etc.) zum Vorzüglichsten der gotischen Skulptur in Deutschland zählt. Im einzelnen aber zeigt der Bau sehr auffallende Ungleichheiten und zwar an gleichzeitigen Teilen, ja, an einer und derselben Bildung. Romanisierende, frühgotische Formen und solche, welche bereits den Verfall ankündigen, stehen nebeneinander. Anderwärts wird nach den Wirkungen des Großartigen auf wohlfeile Art und durch unorganische Konstruktion gehascht; so sind im Chore zwei Reihen Fenster angeordnet, was nur dann durch die Konstruktion erfordert würde, wenn der Chor einen Umgang hätte; ebenso werden am Aeußern eine Anzahl Strebebogen angeordnet,

In
Schwaben.
Ulm.



Fig. 968. Fassade von S. Gudula in Brüssel. Nach Courroyer, *L'Art gothique*.

Stichkappengewölbe desselben, während über den Abseiten malerische Sterngewölbe sich schließen. Der Turm und das Strebebogenwerk am Aeußern blieben unvollendet. Die Restauration seit 1843 hat das letzte, die Chortürme und den Laufgang

ausgebaut, alles Schadhafte ausgebessert und ist auch seit 1881 unter der Leitung Beyers an die Vollendung des Turmes geschritten.

Derselbe, 161 m hoch, stellt eine der kühnsten, glänzendsten, prächt-

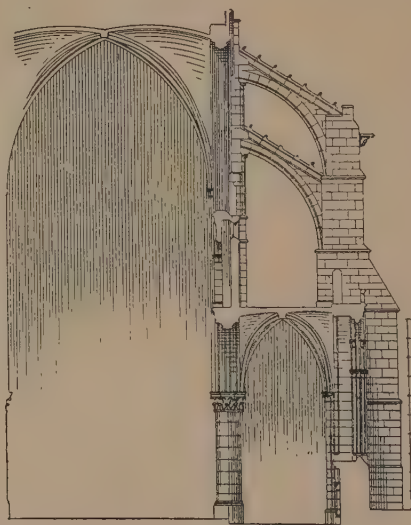


Fig. 969 und 970. Joch und Querschnitt von S. Gudula, Brüssel. Nach Dehio-Bezold.

die überflüssig und unorganisch sind, da die Abseiten eben fehlen.

Schwabens bedeutendstes Denkmal ist das Münster in Ulm (Fig. 944, 945 und 946). Der Bau begann 1377 und wurde bis 1543 fortgeführt. Nach der Vollendung des Chorbaues (27,50 zu 42 m) wurde demselben bei gesteigerter Bauluft ein weit höheres (56,50 m) und breiteres Langhaus angefügt, welches anfangs wahrscheinlich aus drei gleich breiten Schiffen in basilikaler Anlage bestand, bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus Gründen baulicher Sicherheit und durch Einziehung sehr schlanker Säulenreihen die Seitenschiffe in je zwei aufgelöst wurden. So zeigt nur der Grundriß einen mäßigen Chorbau mit zwei schönen Chortürmen, ein fünfschiffiges Langhaus mit einer prächtigen Vorhalle und einem großartigst angelegten Turm über derselben. Die ungewöhnlich engen, lanzettförmigen Arkaden des Mittelschiffes werden von nüchtern entworfenen Pfeilerbündeln getragen; ebenso kühl wirkt das

tigsten Leistungen der Gotik im Ge-

schmacke und in den Formen der Spätzeit dar, welche eine gesteigerte dekorative Wirkung und eine virtuose, fast über das Zulässige hinausgehende

Behandlung des Materials, der konstruktiven Logik und Klarheit und der stilistischen Strenge vorzieht. —

Andere größere und bedeutendere



Fig. 971, 972 u. 973. System des Chores der Kathedrale von Tournai. Nach Dehio-Bezold.

Kirchen in Süddeutschland sind die Martinskirche in Landshut (1392—1478), ein Ziegelbau mit Haupteindetails, höchst schlanken Pfeilern und kühnem Turmbau; die Frauenkirche in München, eine gewaltige Hallenkirche (1468—1488) mit zwei unvollendeten, jetzt kuppelbedeckten Westtürmen; St. Ulrich und Afra in Augsburg (1474 begonnen), eine kreuzförmige Basilika; die Frauenkirche in Eßlingen (1350—1494) (Fig. 943), eine dreischiffige Hallenkirche, mit einem der schönsten durchbrochenen Türme in Deutschland; die Stiftskirche in Stuttgart (1436—1495); die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal mit interessanten Formen und Bildungen u. f. w.

Landshut,
München,
Augsburg,
Eßlingen
etc.

Haben wir im eigentlichen Deutschland verhältnismäßig sehr wenig Bauten aus der frühgotischen, auch nicht viele aus der Blütezeit angetroffen, so ist dies noch mehr in Oesterreich der Fall; die meisten Kirchen gehören der Spätzeit an. Es wird ferner der französisch-rheinische Kathedralstil meistens auf drei Schiffe, welche in süddeutscher Weise in drei Apsiden ausmünden, reduziert, so daß zumal die glänzenden Choranlagen mit dem Kapellenkranz wegfallen. Die gotischen Cistercienserkirchen behalten die reicher entwickelten Chorbildungen der romanischen Zeit bei. Während anfangs die Form der Hallenkirche vorherrschte, werden später die basilikalen Anlagen mit niedrigeren Abseiten häufiger; auch zweischiffige Kirchen kommen vor. — Der bedeutendste Bau ist der St. Stephansdom in Wien (Fig. 950, 951 und 952). Der älteste Teil der Westfront gehört noch der romanischen Stilperiode an; dann folgt der Zeit nach der dreischiffige, einfach gehaltene Chor (geweiht 1340); 1359 begann man den Ausbau des Langhauses; obwohl das Mittelschiff etwas höher ist, als die beiden Seitenschiffe, so

In Oesterreich.

Wien.

gestattete die Ueberhöhung doch keine Oberlichter und die drei Schiffe wurden daher unter einem Dache vereinigt. Wie die Pfeiler hier sehr reich gegliedert sind, so zeigen auch die schweren Rippen der Wölbungen malerisch verchlungene Rautenmuster. Statt der Ausladungen des Querschiffes sind zu beiden Seiten gewaltige Prachttürme mit hohen Portalen vorgelegt. Der Südturm, überaus reich und kühn entwickelt, aber mit dem Bau nur lose verbunden, wurde 1433 vollendet, der Nordturm 1450 begonnen, doch 1519 unvollendet wieder aufgegeben. Um dem Bau trotz der Hallenform ein reicheres Aussehen zu geben, setzte der Baumeister

in jedes Gewölbejoch zwei Fenster ein und ordnete von außen über denselben die glänzendsten Ziergiebel an, wie denn überhaupt eine dekorative Ueberfülle auf Kosten eines feinen Geschmacks in den spätern Teilen sich kundgibt. — Andere nennenswerte Kirchen sind St. Maria am Gestade (Maria-Stiegen) in Wien, mit einem zierlichen, aus Maßwerk gebildeten Kuppelturm (vgl. Türme: 3); die schöne Cistercienserkirche in Zwettl, in Hallenform mit Umgang (1343 bis 1348), die Pfarrkirche in Steyr (1443 begonnen), die Kirche in Straßengel bei Graz (1346—1355), die spätgotische Pfarrkirche in Bozen u. f. w. Unter den zweischiffigen Anlagen ist die ebenfalls spätgotische Pfarrkirche in Feldkirch zu nennen. Die Pfarrkirche in Schwaz ist vier-schiffig mit je einem Chore in den beiden mittleren Schiffen, entsprechend ihrer Bedeutung als Doppelkirche.

In Böhmen gab erst der Kaiser Karl IV. (1347 bis 1378) einen mächtigen Antrieb zu großartigen Bauunternehmungen und



Fig. 974. Das Rathaus in Löwen. Photographie Forst.

Zwettl.

Steyr.

Bozen.

Feldkirch.

In
Böhmen.

hinterließ daselbst und auch an vielen Orten im Reiche glänzende Denkmale seines Kunstsinnes. In Prag betrieb er den Bau des großartigst entworfenen, von seinem Vater begonnenen (1344) St. Veits-Domes auf dem Hradschin. Es sollte eine fünfschiffige Anlage nach französischem Muster mit Querschiff, Umgang und Kapellenkranz werden. Im Jahre 1385 wurde der nicht einmal ganz ausgebaute Chor geweiht. Außerdem ist nur ein kleiner Teil des südlichen Kreuzschiffes und ein unvollendeter angefügter Turm vorhanden. Zum Langhaus



Fig. 975. Die Tuchhalle in Ypern. Photographie Forst.

Prag.

legte man seit 1392 die Fundamente; was hinzugefügt worden, mußte nach einem Brande 1541 entfernt werden. Der erste Baumeister wurde aus Arras in Flandern beschickt; seine Leistungen sind leicht kenntlich an den nüchternen, schwächtigen, mageren und knappen Formen und Profilen. Ihm folgte Peter Arler aus Gmünd, ein reich begabter, selbständiger Künstler, welcher innerhalb der charakteristischen Formen der Spätgotik, eine reiche Prachtentfaltung und malerischen Reiz liebte, wovon die oberen Teile von St. Veit besonders am Aeußern das glänzendste Zeugnis geben, sowie seine folgenden berühmten Werke, der Chor von St. Bartholomäus in Kollin und mehr noch die St. Barbarakirche in Kuttenberg (Fig. 954). In diesen beiden Bauten sind die einwärts gezogenen, keilförmigen Strebepfeiler merkwürdig. Kuttenberg, 1380 begonnen, übt die glänzendste dekorative Wirkung am Chorthaupt. Der Stil blieb sich aber nicht gleich, der Bau rückte langsam vor, bis die Mittel versiegten und der halbvollendete Bau mit einer Notmauer gegen Westen abgeschlossen wurde (1548). Unter Peters Einfluß entstanden auch die Teynkirche in Prag (begonnen 1370) mit den zwei schönen von zwei Kränzen vorkragender Türmchen flankierten Spitzhelmen (Fig. 953), die Moldaubücke daselbst etc.

Kuttenberg.

Prag.

Eine der bedeutendsten Kirchen Ungarns, wo die Gotik erst im 14. Jahrhundert zur vollen Herrschaft gelangte, ist der Dom in Kaschau; anfangs wohl als Centralbau wie die Trierer Liebfrauenkirche gedacht, erhielt er später ein kurzes Hauptschiff und an der Westfassade zwei unvollendete Türme. — Ungarn besitzt in den östlichen Landesteilen eine bedeutende Zahl gotisch stilisierter, schöner hölzerner Kirchen; im Szathmárer Komitat allein finden sich deren über hundert, in Oláh-Tótfalu (Fig. 957), Oláh-Ujfalu, Váralja, ferner in Vörösmart etc. Die besondern Kennzeichen sind: hohe einfache oder gebrochene Dächer,

In Ungarn.
Kaschau.

Kreuz-
gänge.

Fig. 976. Hallen und Belfried in Brügge. Nach Photographie.

schöne, von Säulen
oder Pfeilern ge-
tragene Vorhallen,

ein niedriger,
rechteckiger oder
polygonaler Chor,
kleine Fensterchen
mit Butzenschei-
ben, die Wände
zeigen Blockbau-
Konstruktion. Be-
sonders schön sind
die Türme: unten
quadratisch, dann
ein ausladender,
mit Brettern ver-
schalter Lauben-
gang, darüber eine
in weich geschwun-
gener Linie ausge-

schweifte vier-
seitige oder poly-
gonale, von vier
Ecktürmchen flan-
kierte Helmspitze.

Die Aufzählung
der gotischen Bau-
denkmale würde
vollends kein Ende
finden, müßten

außer den Kirchen
auch die übrigen
religiösen und pro-
fanen Bauten von
Bedeutung aufge-
führt werden, und
doch ist hier noch
größere Beschrän-
kung geboten.

Schöne Kreuz-
gänge finden sich
beim Münster in
Bafel, beim Dome
in Mainz, bei St.
Emmeram in Re-
gensburg, im
Stifte Klosterneu-
burg bei Wienu. a.



Fig. 977. Fenster vom Schiffe des Mailänder Doms.

Es drängt sich sodann auch hier die nämliche Bemerkung auf, wie in Frankreich und England, daß, je mehr die spätere Gotik die konstruktive Gebundenheit lockerte und in dekorative Bildungen auflöste, ihre Formen sich um so leichter für den Profanbau hinübernehmen ließen, zuvörderst für den Burgenbau. Derselbe hielt sich trotz veränderter Zeitlage und anderer Bedürfnisse im wesentlichen an die Anlagen der romanischen Zeit. Eines der glänzendsten Denkmale ist das Schloß des Deutschordens in Marienburg (Fig. 958 und 959). Es setzt sich aus zwei Hauptteilen zusammen, dem Hochschloß (umgebaut 1335—1341), um einen quadratischen Hof angelegt, mit der Kapelle im Nordflügel und mit einem zweigeschossigen Kreuzgang an den Hoffseiten, und dem Mittelschloß mit der herrlichen, gegen die Nogat zu vorgeschobenen Großmeisterwohnung (1351—1382) mit dem großen Remter, dessen spitzbogigen Gewölbe auf einem einzigen Pfeiler ruhen, und dem Konventsremter, dessen Palmengewölbe von drei schlanken Granitfäulen kühn und frei gestützt werden. — Eine Kapelle und ein großer Festsaal sind eine notwendige Zugabe auch kleinerer Burgen; am

Burgen.

Marienburg.

Außern geben ihnen hohe Giebel, Türme, Erker, Zinnen, lange spitzbogige oder wagrecht geschlossene Fenster mit Kreuzsprossen, allerlei Ausbauten, Galerien,

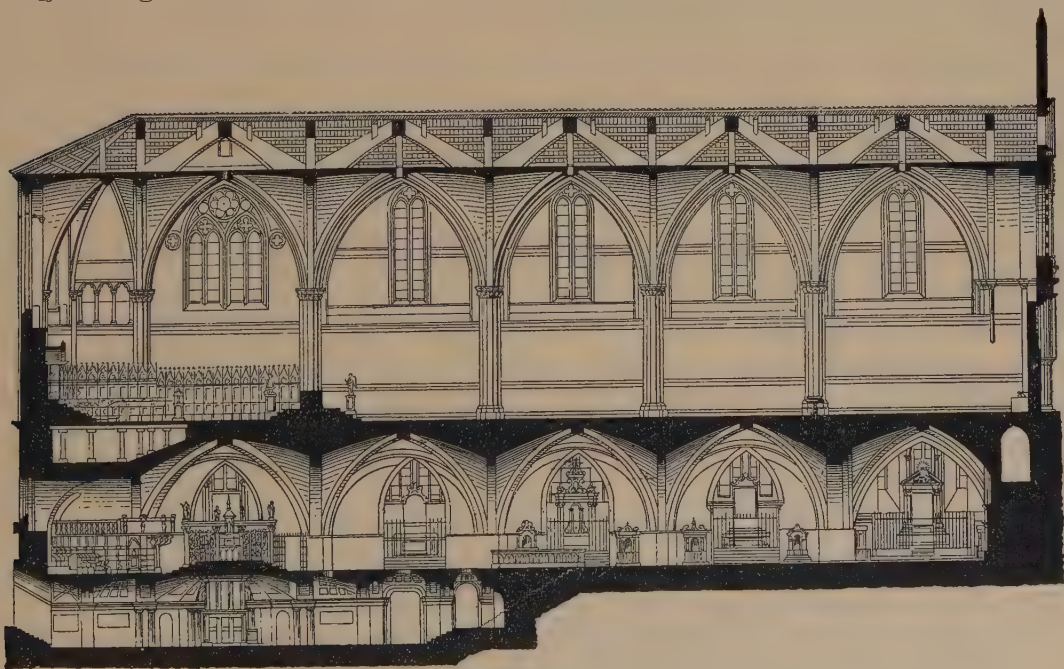


Fig. 978. Längsschnitt durch die Basilika S. Francesco in Assisi. Originalzeichnung nach E. Förster, „Denkmale deutscher Kunst“, Leipzig T. O. Weigel.

Marburg.

Rathäuser.

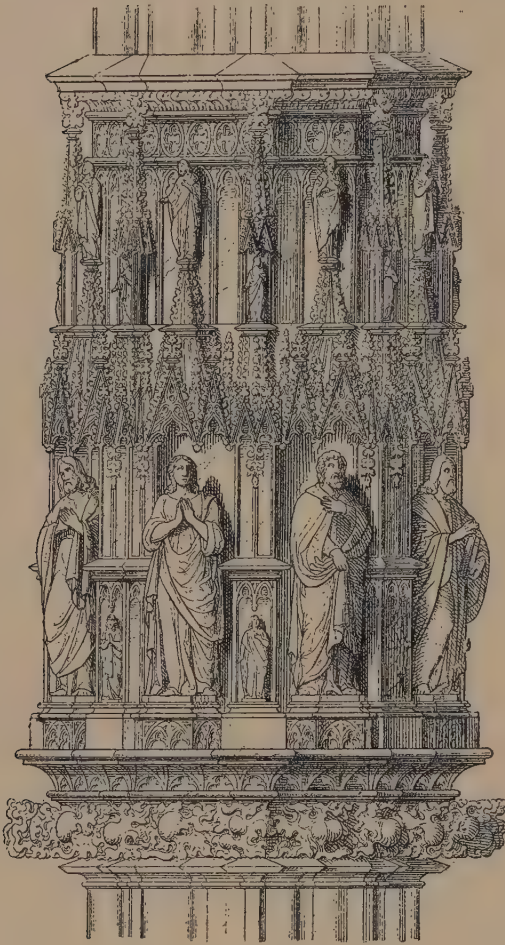
Wohn-
häuser.

Fig. 979. Kapitell aus dem Schiffe des Domes
in Mailand.

Lauben, ein sehr malerisches Aussehen. Solcherart ist das Schloß in Marburg (1288—1311) mit einem herrlichen Festsaal, die Albrechtsburg in Meissen (1471 bis 1483), Karlstein (1348—1356) bei Prag, die Fürstenzimmer auf Hohenfalzburg (Fig. 949), die sehr gut erhaltene, malerische Burg Eltz (Fig. 962 und 963) in der Eifel. Auch die Rathäuser erhielten in vielen Städten eine monumentale Anlage und Ausstattung; ein großer Saal und eine Kapelle fehlten selten. Die Fassade wurde oft, wie auch an Wohnhäusern, in unorganischer Weise fast als selbständiges Prachtstück, über die Höhe des eigentlichen Baues hinaus aufgeführt. Schöne derartige Denkmale finden sich in Basel, Regensburg, Münster (Fig. 960), Braunschweig, Tangermünde, Königsberg i. d. N., Breslau (Fig. 961) etc. — Unter den zu Handelszwecken bestimmten Hallen ragt der schöne Artushof, ein großer, prächtiger Saal, jetzt Börse, in Danzig hervor, unter den Spitälern der hl. Geistspital in Lübeck. — Gotische Wohnhäuser aus Haustein finden sich in vielen Städten, so der sogenannte Nassauer Hof zu Nürnberg (Fig. 964), das steinerne Haus in Frankfurt, andere in Elbing u. f. w. Unter den Backsteinhäusern gehört zu

den schönsten Leistungen ein Wohnhaus in Greifswalde (Fig. 965) mit polychromer Fassade, reicher Fenster- und Nischenbildung und schöner vertikaler Gliederung durch vortretende Lisenen, welche in Fialen auslaufen. Auch im Fachwerk- und Holzbau sind schöne, durch Schnitzereien ausgezeichnete Wohnhäuser zu verzeichnen, z. B. in Magdeburg, Halberstadt etc. — Besondere Erwähnung verdienen endlich die gotischen Thorbauten, welche zu äußerst eigentümlichen, vielgestaltigen und besonders zu malerischen Bildungen mittels Türmen, Erkern, Nischen, Zinnen, Friesen etc. führten. Ihre Zahl ist sehr groß, z. B. das Spalenthor in Basel, die Brückentürme in Prag, das Holstenthor in Lübeck, das Tangermünder und Uenglinger Thor in Stendal (Fig. 955), die Prachtthore in den Städten der Mark, Königsberg, Stargard, Prenzlau, Pyritz u. f. w.

Bau-
meister.

Wer die gotischen Denkmale bewundert, fragt auch nach den Baumeistern, welche sie entworfen und ausgeführt. Es sind nun zwar sehr viele Namen bekannt,¹⁾ allein die Urkunden geben oft nur den Personennamen, oft auch den

¹⁾ Ein Verzeichnis deutscher Baumeister nach alphabetischer Reihenfolge der Ortschaften geordnet gibt Otte in seinem Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 2. Band.



Fig. 980. Triforien in der Kathedrale zu Lucca. Photographie Alinari.

Familiennamen, zuweilen den Ort der Herkunft, aber in den seltensten Fällen fügen sie nähere Aufschlüsse über den Bildungsgang, die Kunstthätigkeit und das Leben der Werkmeister hinzu. Durch Vergleichung der Denkmale, Meisterzeichen, Urkunden etc. wird es mit der Zeit gelingen, auch in dieser Beziehung sichere Anhaltspunkte und feste, für die Kunstgeschichte wichtige Ergebnisse zu gewinnen. Jetzt ist dies noch nicht der Fall. Selbst gegenüber von Namen, über die eine bedeutende Litteratur besteht, wie über Erwin von Steinbach, läßt sich über deren Träger, wenn man bloße Vermutungen und unbewiesene Schlüsse in Abrechnung zieht, kein fest umrissenes geschichtliches Bild zeichnen. Erst in der Spätzeit der Gotik treten einige Künstlerexistenzen mit größerer Bestimmtheit hervor, wie der früher genannte Peter Arler, eigentlich Parler, — nach seinem Vater Heinrich, der in Köln Parler (Parlierer), in Gmünd Meister war, so geheißen —, geboren 1333 in Gmünd; seit 1356 finden wir ihn in Prag, wo er den Dom, die schöne, am 4. September 1890 durch eine Hochflut stark

Arler.

befschädigte Karlsbrücke (Fig. 956) mit den Prachttürmen, die St. Barbarakirche in Kuttenberg, vielleicht auch die Teynkirche u. f. f. baute. Er bildete eine Steinmetzschule, von der die Baudenkmale Böhmens bis zu den Hussitenkriegen beeinflusst sind.



Fig. 981. Aeußeres von S. Francesco in Affifi. Photographie Alinari.

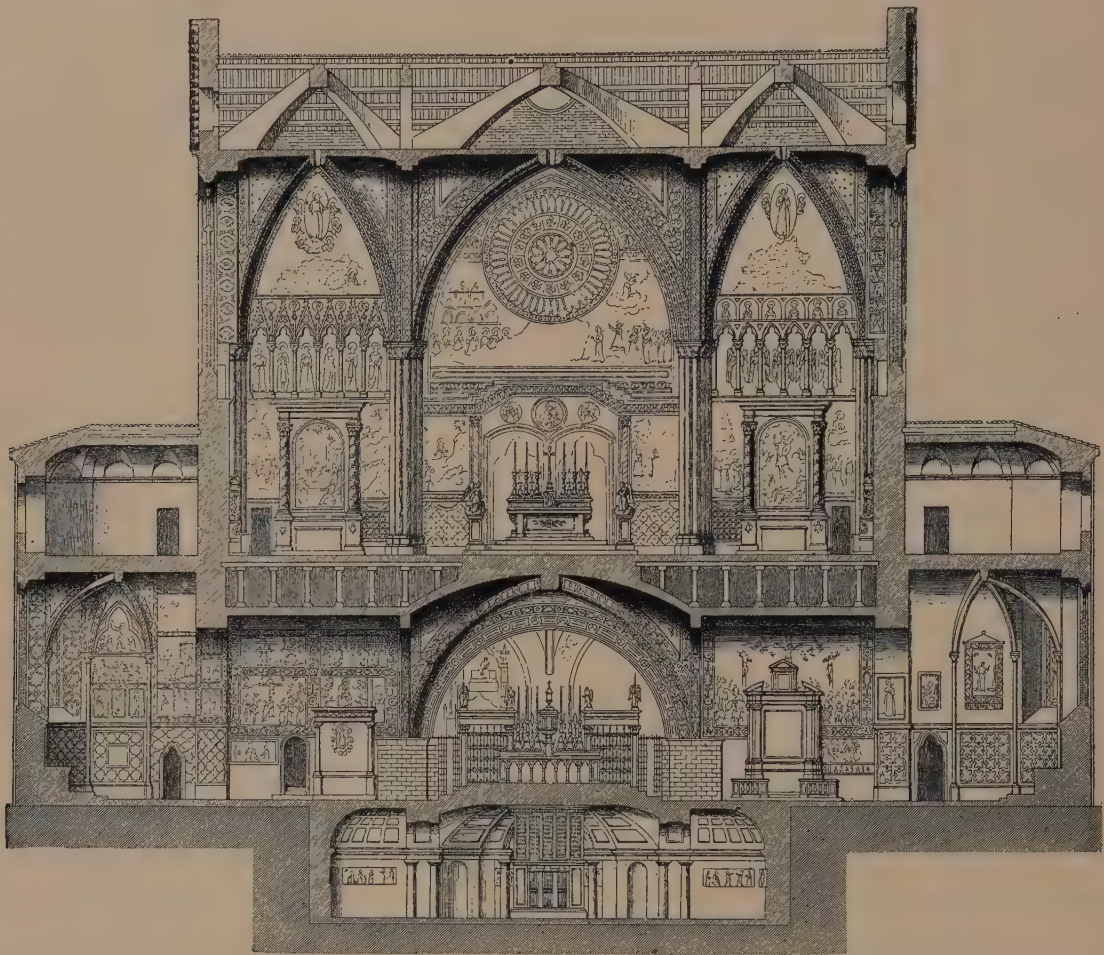


Fig. 982. Inneres der dreifachen Kirche S. Francesco in Assisi. Nach Gailhabaud.

Er war auch Bildhauer und fertigte z. B. die Statuen Marias und des hl. Wenzel am Dome, das Grabmal Ottokars I. dafelbst. — Ist Erwin von Steinbach wirklich der Schöpfer der Münsterportale in Straßburg, so hat er nach neuesten Forschungen und Vergleichen in Paris studiert, kam 1262 nach Wimpfen, um die dortige Stiftskirche zu bauen, hat um 1275 die Architekturzeichnungen für Jung-St. Peter in Straßburg geliefert und ist 1278 dahin übersiedelt, um die Münsterbauleitung zu übernehmen. — In Ulm finden wir die Enfinger, z. B. Ulrich Enfinger † 1419; sein Sohn Matthäus wirkte ebenfalls in Ulm (1451—1463), früher aber in Straßburg und am Berner Münster 1420—1449. Sein Sohn Vincenz war in Bern und zugleich in Konstanz tätig (1453—1469); ein anderer Sohn Moritz in Ulm (1465—1478). — Schon diese wenigen Daten zeigen, daß die Werkmeister oft wechselten und sich rasch ablösten. An großen Kirchen wurde aber jahrhundertlang gebaut. Das wichtigste wäre demnach, den ersten Baumeister und Schöpfer des Bauplanes zu kennen; dies ist bisher in den wenigsten Fällen gelungen. Dazu kommt, daß, wie wir dies oft zu bemerken die Gelegenheit hatten, spätere Bauführer sich nicht an den ersten Plan und das ursprüngliche Formensystem hielten, sondern nach eigener Eingebung und in einem mit der Zeit veränderten Geschmack weiter bauten.

IX. DIE GOTIK IN DEN NIEDERLANDEN UND IM NORDEN.

Das heutige Belgien, zumal Holland, wurden in der romanischen Zeit noch vielfach vom deutschen, besonders niederrheinischen Geschmacke beeinflusst; in der gotischen Periode jedoch fanden die Formen der französischen Architektur immer mehr Eingang. Im Kirchenbau wird darum in den bedeutendsten Anlagen der Kathedralstil mit andern in Frankreich heimischen Eigentümlichkeiten hinübergenommen, wie die massige Rundfäule der Frühgotik als Arkadenträger, von deren Kapitell die Dienste aufsteigen. Ueberhaupt hielt die niederländische Architektur, besonders in den Innenräumen, gerne an den strengern Formen der Frühzeit fest, während am Aeußern mit gleicher Vorliebe eine große freie dekorative Pracht entfaltet wurde. Eine Eigenheit mancher Kirchen besteht darin, daß im Chorgang das Gewölbe der Polygonalkapellen nicht selbständig behandelt, sondern mit dem angrenzenden Deckenteil des Rundgangs verbunden wird, was die Gewölbekonstruktion sehr vereinfacht. Der gotische Chor der Kathedrale von Tournai gibt wohl das erste Beispiel, welches vereinzelt bis an die Küsten der Ostsee Nachahmung fand. In den Fassaden wird das französische Vorbild meistens vereinfacht, indem nur ein Turm angelegt, diesem aber eine riesige Höhe zugedacht wird.

Fremder
Einfluß.Besonder-
heiten

So sollten die Türme der Kathedralen in Mecheln und in Mons sich zu 170—180 m erheben, sie blieben freilich unvollendet. In dem Grund- und Aufriß der Kirchen spricht sich das Bestreben aus, dieselben mehr nach der Breite und Länge als in die Höhe zu entwickeln, und lieber weite, helle Räume zu schaffen, als den Vertikalismus einseitig zu betonen. Die Arkadenträger werden daher auch in ziemlich großen Zwischenräumen voneinander gestellt, was hinwieder, besonders in

Holland, oft dazu führte, statt der steinernen Gewölbe hölzerne Decken anzuwenden. Was zumal die belgischen Kirchen auszeichnet, ist im Innern und Aeußern eine



Fig. 983. Detail vom Portal von S. Francesco in Assisi.
Photographie Alinari.

große, wohlgefällige Klarheit und Uebersichtlichkeit der Konstruktion und Formenbildung, ohne daß sie deswegen den Eindruck zu großer Einfachheit oder Nüchternheit machen. Selbst kleinere und weniger bedeutende Kirchen, wie die Kathedrale und die St. Jakobskirche in Lüttich, üben infolgedessen eine günstige Wirkung.

- Eines der ältesten großen Denkmale, mit dem die Gotik zur vollen Herrschaft gelangte, ist St. Gudula in Brüssel (Fig. 968, 969 und 970), begonnen um 1225, ein großartiger Bau, welcher im Innern wie im Aeußeren trotz der unvollendeten, nur zu vier Geschoffen ansteigenden Türme und trotz großer Beschränkung dekorativer Zuthaten einen erhebenden Eindruck macht. — Seit dem Jahre 1242 wurde an die romanische Kathedrale in Tournai (Fig. 971, 972 und 973) ein gotischer Chor angefügt (geweiht 1338). Er ist das erste wahrhaft klassische Beispiel der klaren, edeln Gotik, von welcher eben gesprochen worden, hier überdies getragen von den günstigsten Verhältnissen, kühnen, schlanken Formen und einem vornehmen Reichtum. — Die übrigen großen Kathedralen gehören dem 14. Jahrhundert an, unter denen vorzüglich zwei zu nennen sind, die nach einem Brande im 14. und 15. Jahrhunderte erneuerte Kathedrale in Mecheln, eine großartige und glänzende Anlage, 94 m lang, im Mittelschiff 12 m breit, 27,5 m hoch, welche große Aehnlichkeit mit St. Gudula in Brüssel besitzt, und die Kathedrale in Antwerpen (Fig. 966 und 967), die größte und schönste Kirche der Niederlande, 117 m lang, im Querschiff 65, im Langhaus 52 m breit, 40 m hoch. Sie ist sieben-schiffig, die einzige Anlage

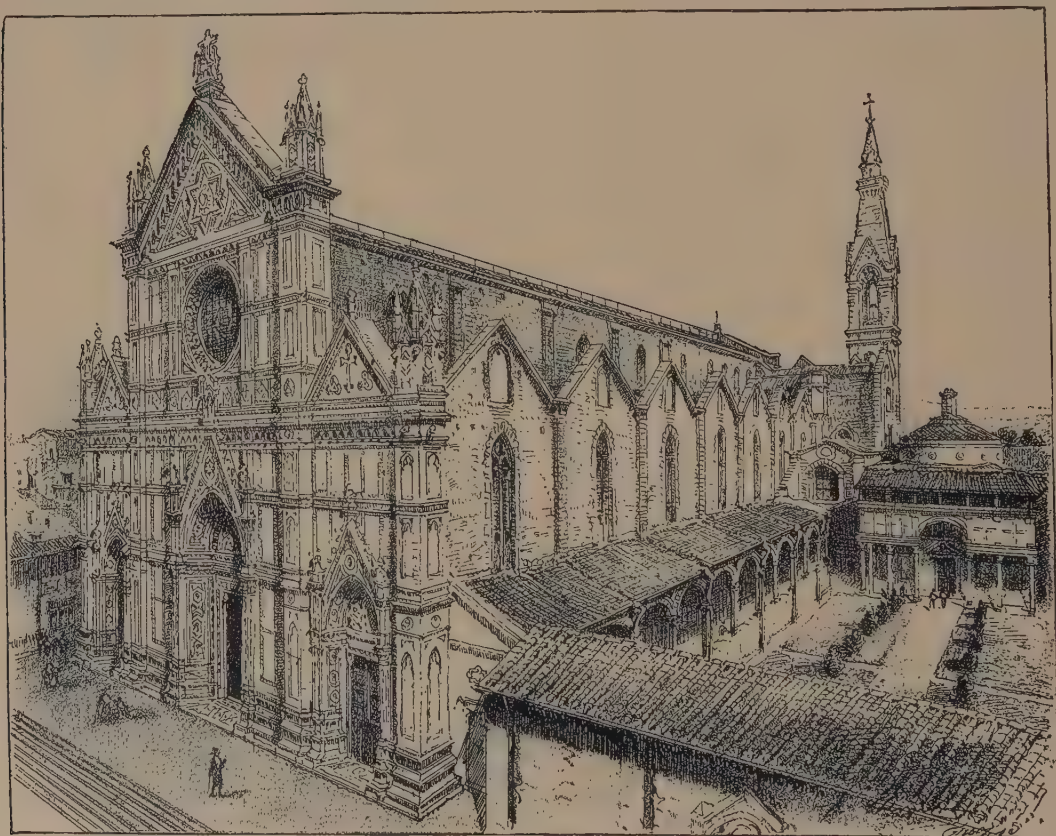


Fig. 984. Aeußeres von S. Croce in Florenz. Nach „S. François d'Assise“. Verlag der Librairie Plon.



Fig. 985. Fassade der Kathedrale in Siena. Photographie Alinari.

dieser Art, begonnen 1352 von Jean Amel aus Boulogne. Von 1502—1518 leiteten Hermann von Waghemakere und sein Sohn Dominikus den Bau, sie vollendeten namentlich im Flamboyantstil den nördlichen Turm (vgl. Türme: 2) — der südliche ist unvollendet; — er stellt eines der glänzendsten Werke der Gotik dar, in zierlich durchbrochener Arbeit, 123 m hoch, aber gemischten Formen und in künstlich

dekorativer Auffassung. Das restaurierte Innere der Kathedrale wirkt überaus groß und erhebend und bietet die herrlichsten Durchfichten zwischen den sechs schlanken Pfeilerzeilen des Langhauses. An das Äußere sind leider sehr viele Wohnhäuser angeklebt, welche jede monumentale Wirkung zerstören. — Andere bedeutendere Kirchen sind in Tongeren, Löwen, Brügge, Mons (spätgotische St. Waltrudis-Kirche 1450—1621) u. f. w. — Werke der reichsten und zierlichsten architektonischen Kleinkunst sind die Lettner und Emporen in Dismude und in St. Peter in Löwen, ferner die Sakramentshäuschen in der letztge-

Tongeren,
Löwen etc.



Fig. 986. Äußeres der Basilika des hl. Antonius in Padua. Photographie Alinari.

nannten Kirche, in St. Martin in Courtrai u. f. f. — In Holland nehmen die Kirchen infolge des Backsteinmaterials und des Volkscharakters einen schwerfälligen Charakter an; im Grund- und Aufrisse treten allerlei Vereinfachungen ein, das Querhaus wird einschiffig, der Chorumgang und die Triforien fallen oft weg u. f. w. Bemerkenswerte Denkmale sind: der Dom in Utrecht (1254—1267) eine große Anlage; bei einem Sturme 1674 stürzte das Langhaus ein und wurde nicht erneuert; die groote Kerk in Dordrecht aus dem 14. Jahrhundert mit steinernem Gewölbe; die in neuester Zeit restaurierte St. Bavokirche in Haarlem aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, 140 m lang, mit einem 80 m hohen Turm, im Inneren mit einem hölzernen Sterngewölbe etc.

Utrecht.

Dordrecht
etc.

Profan-
bauten.

Der Reichtum und die Macht der großen niederländischen Gemeinwesen äußerte sich auch in glänzendster Weise in den Profanbauten, besonders in hohen

Wachttürmen, Rathäusern (Fig. 974), Kaufhallen (Fig. 975) und Gildehäusern. Schon früh war es Sitte, im Mittelpunkt der Städte einen sogenannten Beffroi (Belfried, Wacht- oder Glockenturm) für bürgerliche Zwecke zu errichten (Fig. 976); derselbe wurde später gerne mit den stattlichen Rathäusern oder auch mit städtischen Hallen verbunden. In Brügge baute man 1376—1387 das erste dieser merkwürdigen Rathäuser in reichen Formen, mit hohen Fenstern, mit Nischen und Standbildern dazwischen¹⁾, mit reichem Zinnenwerk, Dachkämmen, sechs auf Kragsteinen ruhenden Türmchen; — Monumentalität und zierliche Anmut durchdringen sich in der schönsten Weise. — Weit größer und glänzender ist das Rathaus in Brüssel, zu Anfang des 15. Jahrhunderts begonnen, ein großes Viereck 60 m lang, 50 m tief mit einem überaus schön entworfenen 114 m hohen Belfried. Die drei horizontalen Galerien, die sich im kleinen Maßstabe an den Fialen wiederholen, geben ihm einen von den Kirchturmhelmen verschiedenen, eigentümlichen Charakter. — Dekorativ noch weit reicher, üppiger und zierlicher ist das Rathaus in Löwen (1448—1463), ein Prunkstück einzigster Art; obwohl aus der freudigsten Luft an gediegener Pracht, an einem heiteren dekorativen Formenspiele hervorgegangen, weisen doch alle die zahlreichen Einzelbildungen auf den konstruktiven Organismus zurück und haben darin einen Grund für ihr Dasein. Auch hier wiederholen sich an den sechs Türmchen die Galerien. — Von herrlichster Anlage und prächtigster Ausführung ist auch das Rathaus in Audenarde (1525—1535). Das Rathaus in Gent endlich, 1481 begonnen, übertrifft an Zierlichkeit und Fülle des Details alles Frühere; allein teils wurde der ursprüngliche Plan nicht ganz ausgeführt, und anderseits erscheinen die gotischen Formen doch schon in zu starker Auflöfung und Zerfetzung. — Die weitaus größte und schönste Halle ist die Tuch-

Brügge.

Brüssel.

Löwen.

Audenarde.

¹⁾ Hier wie anderwärts, besonders an religiösen Bauten, sind die Standbilder und andere künstlerische Gegenstände der Ausstattung Ergänzungen aus neuerer Zeit, weil in der Reformation von den Sektierern, zumal den Calvinisten, und in der französischen Revolution von den Sansculotten unglaublich viel zerstört wurde.

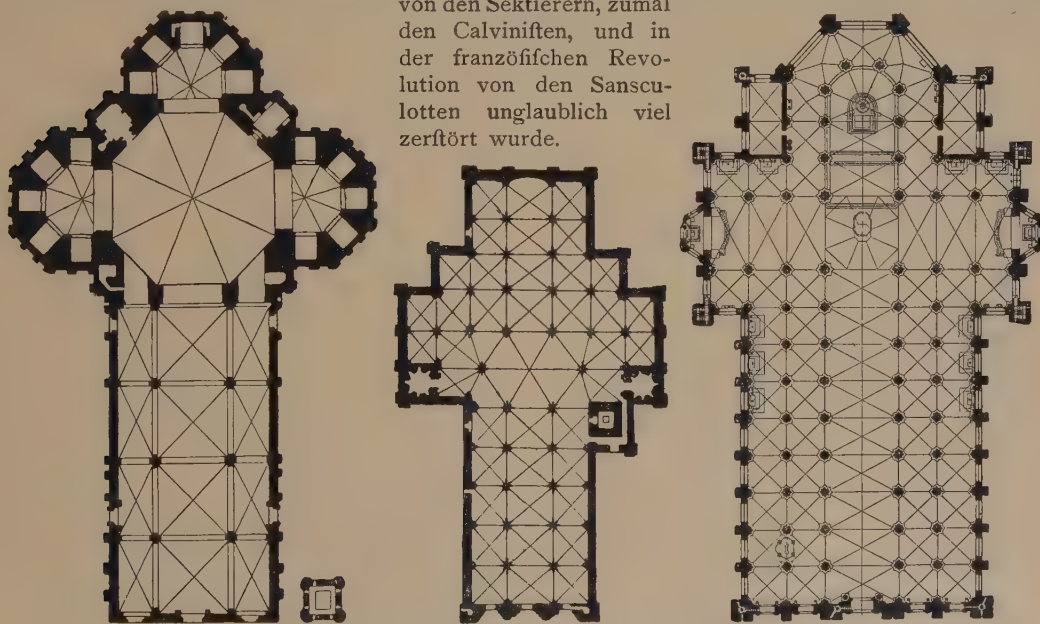


Fig. 987—989. Grundriß der Dome von Florenz, Siena und Mailand.
Nach Mauke, Die Baukunst als Steinbau.

Ypern

Skandi-
navien.

Fig. 990. Inneres der Kathedrale in Siena. Nach Photogr. von Alinari.

Upfala.

Dront-
heim.Gotik in
Italien.Befondere
Auffassung.

fchen Kirchen. — Der Dom in Upfala wurde im Jahre 1287 von einem Franzosen, Etienne de Bonneuil, mit seiner Bauhütte begonnen. — Die Kathedrale im norwegischen Drontheim zeigt überwiegend englische Einwirkungen.

X. DIE GOTIK IN ITALIEN.

Die Gotik nach der französischen und deutschen Auffassung mit der strengen, organischen Konstruktion, mit ihren stilistischen, ideellen und ästhetischen Grundgedanken, war dem Italiener nie sympathisch. Er baute und zierte zwar in gotischen Formen, aber nicht aus innerem Drange, nicht aus künstlerischer Ueberzeugung, sondern weil der neue Baustil aus den nahen Kulturländern sich ihm aufdrängte. Der Italiener faßte daher auch das innerste Wesen der Gotik nicht, er eignete sich ihre Formen wohl an, machte sie aber andern Gedanken, Idealen und Stimmungen dienstbar. Er überfetzte die französische und deutsche Gotik nicht nur ins Italienische, er dichtete sie frei um, dies beweisen die Planlinien, der Aufbau, das Aeußere und die Formenbildung an den religiösen Bauten, denn um diese handelt es sich zunächst.

Als Grundgedanken der Gotik haben wir zunächst bezeichnet die konsequente Durchführung des Vertikalismus und die Auflösung der Baumassen.

halle in Ypern, 1201 begonnen, 1304 vollendet, an der Fassade 140 m lang, doppelgeschoßig, mit spitzbogigen Fenstern und Ecktürmchen; aus der Mitte ragt groß und kräftig der Belfried empor. Aehnliche, doch weniger bedeutende Bauten besitzen Mecheln, Brügge, Löwen, Gent etc.

Der skandinavische Norden hatte keine selbstständige Gotik, sondern stand unter französischem, englischem und besonders deutschem Einfluß, wie die vorzüglichsten Bauten beweisen. Die Peterskirche in Malmö am Sund, ein dreischiffiger Backsteinbau mit erhöhtem Mittelschiff, Kreuzflügeln, welche nicht über die Seitenschiffe heraustreten, wiederholt die Anlage vieler norddeut-

Schon das erstgenannte Element erscheint überall in bunter Mischung, indem Spitzbogen und Halbkreisbogen nebeneinander angeordnet oder Halbkreisbogen mit Spitzgiebeln kombiniert werden an Thoren, Fenstern (Fig. 977 und 980), Nischen, Wölbungen. Der Vertikalismus sagte dem Raumgefühl des Italieners vollends nicht zu. Er liebt helle, heitere, in horizontaler Richtung frei und weit sich dehnende Hallen, nicht die engen, schmalen, dafür aber ins Endlose nach oben sich dehnenden Kirchenschiffe. Daraus ergeben sich vielfache Eigentümlichkeiten in der Bildung

Kein Vertikalismus.



Fig. 991. Fassade des Domes zu Orvieto. Nach Photographie von Alinari, Florenz.

des Grundplanes und im innern Aufbau. Um helle und freie Räume zu schaffen, ist der italienische Baumeister darauf angewiesen, möglichst wenig Arkadenstützen zu brauchen, dieselben also so weit auseinander zu stellen als möglich, wofür z. B. der Dom in Florenz ein merkwürdiges Beispiel bietet, oder, mit andern Worten, er blieb wesentlich bei der romanischen Plandisposition, welche die Arkadenträger im Mittelschiff annähernd im Quadrat anordnet. Nach dem Verhältnis der Säulen-



Fig. 992. Inneres des Domes zu Orvieto. Nach Photogr. von Alinari.

Decken-
bildung.

oder Pfeilerabstände wuchs natürlich die Höhe der Scheidbogen und damit auch die Höhe der Seitenschiffe. Wollte man von vornherein keine besondere Höhenentwicklung, so durfte das Mittelschiff nicht mehr weit über die Abseiten hinaufgeführt werden. Daraus floß die weitere Folgerung, daß die Sargmauer des überhöhten Mittelschiffes nur noch für kleinere Fenster Raum bot; man wählte für dieselben gewöhnlich die Kreisform mit oder ohne Maßwerk. Auch für die Anlage von Triforien ging der Platz aus. Im Grundriß fiel meistens auch der Chorumgang mit dem Kapellenkranz weg. Der Südländer opferte dessen Durchsichten und Perspektiven, welche auf ein Gemüt, das das Geheimnisreiche und Ahnungsvolle liebt, so großen Reiz üben, gerne der freien, großen Raumwirkung. Im Interesse der letzten wurde die Vierung auch mit einer licht spendenden Kuppel überbaut. Für die Deckenbildung wurde wenig künstlerischer Aufwand gemacht; die reicheren Formen des Stern-, Netz-, Fächergewölbes fehlen; an manchen Orten begnügt man sich mit Holzgetäfel oder offenem Dachstuhl. Bei der Vorliebe für die horizontale Raumwirkung ist es selbstverständlich, daß das Verhältnis der Höhe des Mittelschiffs zu seiner Breite ein anderes werden muß als im Norden; während in den französischen und deutschen Kirchen die Höhe sich bis zum Zwei- oder Dreifachen der Breite steigert, beträgt sie im Süden nur das Anderthalbfache derselben. Man hat den Horizontalismus der italienischen Gotik mit der Bemerkung:

kung rechtfertigen wollen, daß sie zwischen den dreifachen Beziehungen des Raumes, Breite, Länge und Höhe, das richtige Verhältnis einführe, während die englische Gotik einseitig die Länge, die französische und deutsche Richtung die Höhe betont habe. Es ist allerdings richtig, daß die italienischen Gotiker überaus schöne, weite, festliche Räume geschaffen, aber es fehlt diesen eben das, was gerade das Charakteristische der anerkannt schönsten Stilbauten des Nordens ausmacht, der Vertikalismus. Und in dieser Beziehung haben diejenigen nicht unrecht, welche der italienischen Gotik die spezifische Stileigentümlichkeit absprechen.

Wenn man die Zahl der Pfeiler zu beschränken und möglichst auseinander zu rücken suchte, so gestatteten konstruktive und statische Gründe auch weniger die Auflösung der Mauermaffen an den Seitenwänden; und damit kam ein anderer Grundgedanke der nordischen Gotik zu kurz. Ja, die Mauern der Abseiten wurden oft gar nicht von Fenstern durchbrochen. Dies hatte andere Abweichungen von der nordischen Gotik zur Folge, die uns zur Betrachtung des Außern führen.

Keine
Auflösung
der Maffen.

Konzentrieren sich die Baumaffen nicht in wenigen konstruktiven Gliedern, auf welche Last und Kraft verteilt sind, so verlieren die großen Strebebögen ihre Bedeutung; man begnügte sich daher auch mit schwach vortretenden Lisenen nach romanischer Bauweise. Die Strebebögen fallen infolge der geringen Ueberhöhung des Mittelschiffes und des geringern Seitenschubes ebenfalls weg, vollends wenn alle Schiffe unter einem Dache vereinigt wurden. Es ist aber charakteristisch und kennzeichnet das spielende und dekorative Verfahren, daß man die Fialen, Spitzgiebel etc. beibehielt, die in der nordischen Gotik ihre organische Bedeutung als Ausläufer der konstruktiven Glieder haben, mit deren Wegfall sie ihren wichtigsten Grund des Daseins verlieren. Vollends als dekoratives Prunk-

Kein
Strebe-
system.

stück wird, und zwar gerade an den reizendsten Bauten in Siena und Orvieto, die Fassade behandelt. Statt organisch die innere Raumgliederung anzudeuten, wird sie fast unabhängig von derselben entworfen. Nur die Teilung in drei Schiffe wird durch die drei Thore und die stark betonten Mittelpfeiler, besonders schön am Dom in Orvieto, ausgesprochen. Im übrigen ist die Wand der Fassade viel höher emporgeführt als die Innenräume es fordern und gestatten, abgesehen davon, daß die Seitengiebel den Pultdächern der Nebenschiffe gleichfalls



Fassaden-
bildung.

Fig. 993. Kapitell im Dome zu Orvieto. Nach Photograph. von Alinari.

fehr wenig entsprechen. Die Türme endlich werden jetzt so wenig wie in der romanischen Stilperiode organisch mit der Fassade oder überhaupt mit dem Baue verbunden.

Formbe-
handlung.

In der Formbehandlung der Kapitelle, Basen, im Schnitte der Profile, Simse u. dgl. kreuzen sich die verschiedensten Richtungen: gotische Motive, romanische Ueberlieferungen, antike Erinnerungen, welche in Italien nie ganz ausgingen, und damit in Verbindung Vorahnungen der Renaissance. Die spezifisch gotische Behandlung, das Scharfkantige, die tiefen Ein- und Unterschneidungen,

das mathematisch Gemessene ist weniger beliebt. Die Simse und Gewölberippen werden schwelender, runder; die letzten stehen auch selten mit der Bildung der Stützen, welche bald die Gestalt von Säulen, bald von polygonalen oder gegliederten Pfeilern annehmen, in Verbindung. So erfahren die gotischen Formen eine Uebersetzung in weichere Linien und Bildungen, in feinere dekorative Spiele, welche aber, zumal am Profanbau, oft die glänzendste und gefälligste Wirkung üben.

Es erklärt sich nach all diesem leicht, daß die reichern gotischen Bauten in Italien auch von der architektonischen Seite ein gesteigertes dekoratives, malerisches Aussehen gewinnen müssen. Dies hängt aber auch noch mit dem weitem Umfande zusammen, daß mehrere der tüchtigsten Baumeister, wie Niccolo und Giovanni Pisano, Giotto, Orcagna, zugleich oder besser in erster Linie Bildhauer und Maler waren, und daß ihre Schöpfungen in der



Fig. 994. Inneres der Kathedrale von Florenz. Nach Photogr. von Brogi, Florenz.

Architektur für weite Kreise Muster und Vorbild wurden. Man gewinnt auch oft beinahe den Eindruck, als hätte es sich zunächst darum gehandelt, für die Werke der Malerei und die Aufstellung plastischer Gebilde geeignete Räume zu schaffen. Während die nordische Gotik wohl für Glasgemälde riesige Fenster bot, welche aber infolge des Pfostenwerkes allerlei Beschränkungen auferlegten, geben in Italien die gotischen Dome gleich den romanischen für die Freskomalerei die schönsten Mauerflächen her.

Keine Ent-
wicklung.

Eine eigentliche innere Entwicklung machte die italienische Gotik nicht durch, und die Aufseheidung in Perioden ist mit großen Schwierigkeiten verbunden: die Zeit des Uebergangs ist kaum oder noch nicht vorüber, so kündigt sich schon die Renaissance an.

Zu den ältesten Denkmalen gehören die Kirchen der zwei neuen berühmten Orden des 13. Jahrhunderts, der Franziskaner und Dominikaner. Das bedeutendste Denkmal der ersten ist S. Francesco in Affifi (Fig. 978, 981—983), eine der berühmtesten Kunststätten Italiens, deren höchste Bedeutung freilich in ihrem malerischen Schmucke liegt. Architektonisch ist S. Francesco immerhin der erste gotische Musterbau im Süden; obwohl er die nördlichen Stilformen z. B. in den Säulenbündeln ziemlich treu wiedergiebt, so kündigt er doch ebenso bestimmt die italienische Auffassung an. Das Heiligtum besteht aus einer düstern, ernsten, in den Formen derb und mäßig erbauten dreischiffigen rundbogigen Unterkirche und einer hellen, sonnigen spitzbogigen einschiffigen Oberkirche, deren Anlage ganz darauf berechnet ist, Flächen für große Bildercyklen zu schaffen, wofür diese auch in weitgehendstem Maße ausgenützt sind und zwar mit dem feinsten Verständnis und in den reichsten dekorativen Rahmen. Die Pfeiler steigen an den Wänden in fünffacher

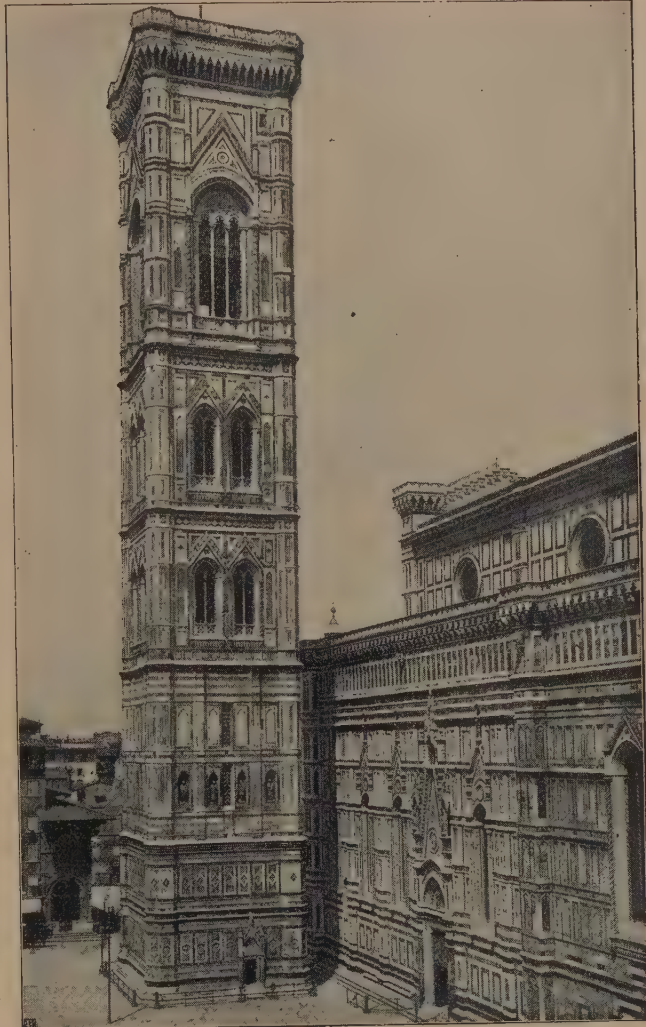


Fig. 995. Der Glockenturm der Kathedrale von Florenz.
Nach Photographie von Brogi.

Säulengliederung auf, von deren Kapitellen die achteckig profilierten Rippen, von gemalten, zierlich und elegant ornamentierten Bändern begleitet, ausgehen. Die genannten Ornamentbänder blieben Vorbild und Muster bis in die Frührenaissance hinein. Die Oberkirche wurde 1228 begonnen, 1253 geweiht; ein Deutscher, Jacobus de Merania (Meran) wird als Baumeister genannt. Andere berühmte Ordenskirchen der Franziskaner sind S. Antonio in Padua (Fig. 986), begonnen 1256, in den Verhältnissen und in der Formenbildung nicht glücklich, noch weniger in der Nachahmung der Kuppeln (15. Jahrh.) vom nahen S. Marco in Venedig. S. Croce in Florenz (Fig. 984), von Arnolfo di Cambio 1294 begonnen, das Pantheon ausgezeichnete Florentiner, von großartigen Verhältnissen, 116,47 m lang, 74,78 m breit, und ernster, strenger Bauart, mit achteckigen Pfeilern und offenem Dachstuhl im Langhaus. S. Maria dei Frari in Venedig (1250 begonnen) auffallend durch starkes Hinneigen zur nordischen Auffassung. — Die merkwürdigste und bekannteste Kirche der Dominikaner ist S. Maria Novella in Florenz, seit 1219 von den Ordensgenossen

Affifi.

S. Francesco.

Padua.

Florenz.

Venedig.

Fra Ristoro und Fra Sisto begonnen, von Fra Giovanni da Campi und Jacopo Tanti fortgeführt, eine dreischiffige, lichte, einfache, von kräftigen Pfeilern getragene Anlage. Andere Ordenskirchen sind: S. Maria sopra Minerva, die einzige gotische Kirche Roms, auch von Fra Ristoro und Fra Sisto erbaut; S. Giovanni e Paolo in Venedig (1234 gegründet), die Grabstätte berühmter Männer der Lagunenstadt.

Siena. Unter den größern Domen ragen zunächst durch vielfache Aehnlichkeit und Pracht der Ausführung die in Siena und Orvieto hervor. Die Kathedrale in Siena (Fig. 988), um 1229 begonnen und erst im 14. Jahrhundert vollendet, zeigt in den untern Teilen noch überwiegend romanische Bildungen, in den spätern die ausgebildete italienische Gotik, in den letzten die Formen der Renaissance. Ueber der Vierung erhebt sich eine sechsseitige Kuppel, welche oben in ein unregelmäßiges Zwölfeck übergeht. Ein Prachtstück energischer Gliederung, schönster Dekoration, ein Abriss der herrlichsten Motive, überfließenden Reichtums und sprudelnder Phantasie im Dienste des besten Geschmacks ist die Fassade (Fig. 985), wahrscheinlich von Giovanni Pisano begonnen. Sehr auffällig ist nur die unorganische Anordnung der zwei Fialen, welche den Mittelgiebel flankieren. Im übrigen vereinigen sich die architektonische Gliederung, Plastik und farbenreiche Mosaik zu entzückender Wirkung. Auch das Innere (Fig. 990) ist überaus malerisch, nur wirken die wechselnden Lagen weißen und

dunkelgrünen Marmors unruhig. Vierseitige Pfeiler mit ausgehobenen und durch

Halbsäulen ausgefüllten Ecken tragen im Mittelschiff die Halbkreisbogen, über denen ein gerades, kräftiges

Konfolengefims hinläuft; zwischen den Kragsteinen sind Kapitalköpfe aus Terracotta eingefügt. Der schlanke Chor zeigt mehr gotische Stimmung. Im Jahre 1317

wurde eine Vergrößerung des Domes in der Weise begonnen, daß der jetzige Dom nur zum Kreuzschiff

des neuen geworden wäre. Das riesige Unternehmen, in den herrlichsten Formen

angefangen, wurde 1356 wieder aufgegeben. — Im Jahre 1290 war der Grundstein zum Dome in Orvieto (Fig. 991

bis 993) gelegt; 33 Baumeister, 152 Bildhauer, 68 Maler, 90 Mosaikisten, 28 Holzschneider sollen am Dome bis 1580

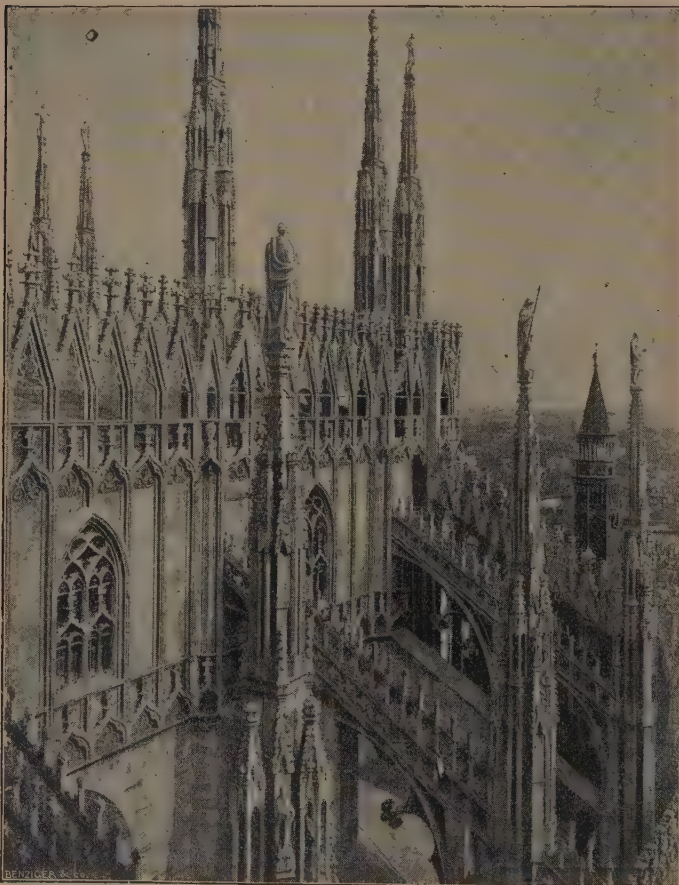


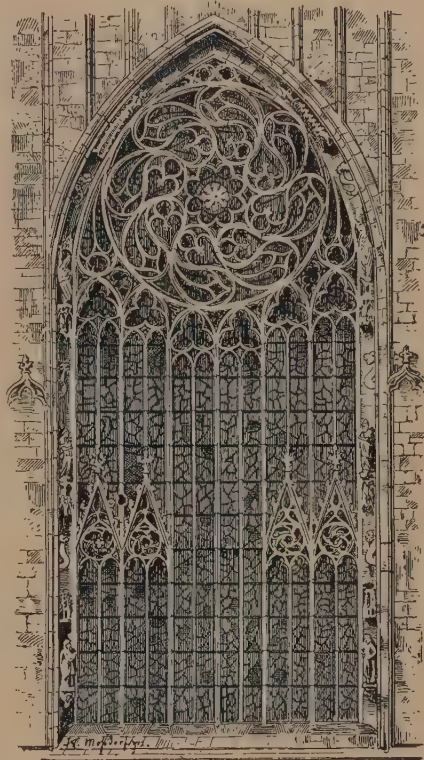
Fig. 996. Vom Dome zu Mailand. Nach Photographie von Alinari.



DER DOM VON MAILAND.

Nach Photographie von G. Brogi, Florenz.

gearbeitet haben, darunter begegnen wir den berühmtesten Namen. Die Fassade, ein Wunder der Baukunst, wurde 1310 von Lorenzo Maitani begonnen, von seinem Sohne fortgesetzt, — nach dem Vorbilde der sienesischen, aber organischer gegliedert, namentlich in den vier Hauptpfeilern, in der Durchführung der Horizontalgalerie, in der Einsetzung der Rosette, zarter in den ornamentalen Motiven, ärmer an plastischer Dekoration, aber ungleich reicher an musivischer Malerei, — ein herrliches Ganze, in den Hauptlinien echt architektonisch gedacht und ausgeführt und der monumentalste Rahmen für die höchste malerische Wirkung. Im Innern tragen vierzehn schlanke Rundsäulen mit rundbogigen Arkaden die Oberwände, auf denen der offene reich verzierte Dachstuhl ruht. Die Seitenschiffe sind sehr niedrig. Der Chor schließt rechtwinklig ab. — Ein anderer berühmter Bau ist S. Maria del Fiore, der Dom von Florenz. Der Bau ist aus der Verquickung von zwei Plänen (Fig. 987) und aus den Theorien und Erörterungen einer vielgliederigen Kommission von Kunstfreunden und Sachverständigen hervorgegangen. Im Jahre 1296 begann Arnolfo di Cambio, der Meister, welcher mit großen Verhältnissen und großen, weiten Räumen rechnete, die Verwirklichung seines ersten Plans. Er starb schon 1300. Von seinem Werke stehen nur noch Teile der Fassadenmauer und die Seitenmauern der zwei Joche nächst dem Eingange. Die schöne Bekleidung am Aeußern und die zierlichen Fenster sind wahrscheinlich dem großen Giotto zuzuschreiben, der 1334—1336 die Bauführung inne hatte. Nach dem ersten Plane ruhte das Hauptschiff auf acht Pfeilern, die je zu vier ein querliegendes Rechteck begrenzten; daran schloß sich ein Querschiff mit einer großen auf acht Pfeilern ruhenden achteitigen Kuppel. Doch die Abmessungen des Domes genügten den hochstrebenden Florentinern nicht mehr, sie wollten etwas, das durch Größe und Pracht alles überbieten würde. Nach den Beschlüssen einer Kommission wurden seit 1357 im Interesse der Weiträumigkeit die Tragpfeiler weiter auseinander gerückt, so daß sie annähernd in den Schneidungspunkten eines Quadrats standen. Da die alten Fenster in den zwei Jochen nächst dem Eingange im neuen System nicht mehr central standen, so blieben sie blind. Auch im übrigen wurden alle Verhältnisse gedehnt und die Maßzahlen gesteigert. Das Motiv einer unerhört weit gespannten achteitigen Kuppel, ebenso die Abchlüsse des Chors und der Querschiffe mit fünf Seiten des Achtecks wurden beibehalten. Francesco Talenti mit Giovanni di Lapo Ghini hatte die Oberleitung. Gegen seinen Willen ordnete die Kommission die Rundfenster im Lichtgaden und die Ausführung des großen hölzernen Konfessionals über dem Kämpfer der Gewölbe an, wodurch jetzt so unschön die Anfänge der Gewölbegurte maskiert und die Oberwand verkümmert wird (vgl. Jochsysteme: P). Im Jahre 1421 war der Bau bis auf die Kuppel vollendet, diese gehört der



Florenz,
S. M. del
Fiore.

Fig. 997. Fenster vom Dome zu Mailand.
Nach Originalzeichnung.

Periode der Renaissance an. Der Kuppelraum ist keine Meisterleistung. Die drei fünfseitigen Apsiden des Querhauses und des Chors sind, der Kuppel zulieb, zu niedrig; die vom Untergeschoß zum Oberbau geführten Streben, schräg ansteigende Mauern, sind häßlich; das Innere (Fig. 994) ist unruhig und mangelhaft beleuchtet. Das Aeußere des Domes ist mit dunkelgrünen und weißen Marmorplatten getäfelt in einer etwas ermüdenden Eintönigkeit; daselbe Motiv wiederholt sich an den Abseiten über dem Sockel viermal, am Mittelschiff zweimal. Die Gesamtlänge der Kirche beträgt 148,43 m, die Breite des Kreuzschiffes 94, die des Langhauses 18 m — sie übertrifft mithin um ein bedeutendes die Mittelschiffbreite des Kölner Doms — die Höhe des Mittelschiffes 66,67 m. Die Konstruktion, wie im Langhause wenige, dünne Pfeiler mit ihren Spitzbogenarkaden und Kreuzgewölben einen bisher ungeahnt großen Raum überspannen, ist überaus groß und kühn, aber die ästhetische Wirkung der kahlen leeren Räume ist unbefriedigend und läßt den Beschauer kalt. An den Thoren und Fenstern erfreuen das Auge die herrlichsten ornamentalen Motive in plastischer und musivischer Ausführung. Die Ansätze einer Fassade wurden 1588 wieder entfernt, erst in neuester Zeit (1887) wurde ein Entwurf von de Fabris ausgeführt: dem überhöhten Mittelschiff entspricht ein flacher Giebel, den Abseiten ein kräftiger Horizontalfims. Wie man sich anfänglich den Dom dachte, zeigt ein Idealbild in der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella. — Von Giotto stammt der Entwurf zum ganz herrlichen, unverjüngt aufsteigenden Glockenturm neben dem Dome (Fig. 995 und Türme: 8), eine geniale Leistung und von entzückender Wirkung in dem polychromen Marmorgewand, den herrlichen Simsen und den sich nach oben immer reicher und größer gestaltenden Fenstern. Die dekorativen Formen der Gotik sind in wundervoller Weise mit antiker Gliederung und Linienführung verschmolzen. — Nach dem Riefendom nennen wir von den florentinischen Denkmälern noch zwei kleine Bauten, welche sich durch entzückende Verhältnisse, feine Formbehandlung, reichste Ziermotive auszeichnen, die Muttergottes-Kapelle Orfanmichele, ursprünglich zu einem Kornhaus bestimmt, und die Loggia del Bigallo, die Vorhalle zum Versammlungslokal einer wohlthätigen Bruderschaft; an Orfanmichele übernahm Andrea Orcagna 1355 die Bauleitung; das Bigallo trägt gleichfalls die Spuren feines glücklichen Geschmacks. — Der Dom von Arezzo, begonnen 1277, nähert sich durch starke Betonung der Vertikallinie der nordischen Gotik. — San Petronio in Bologna (1390 begonnen) war auf eine Gesamtlänge von 197 m berechnet, allein nur das Langhaus wurde ausgeführt, es stellt aber eine der glücklichsten Leistungen der italienischen Gotik dar. — Zu den Innenräumen, in welchen die helle, weite Raumbegrenzung in Verbindung mit herrlicher Bemalung die günstigste Wirkung übt, gehört die Kirche der Certosa oder des Kartäuserklosters in Pavia, eine Stiftung des mailändischen Herzogs Giovanni Galeazzo Visconti vom Jahre 1396. Im übrigen vertritt der Bau alle Geschmacksrichtungen von der romanischen Zeit an bis zur Herrschaft des Barocco und muß daher später ausführlicher besprochen werden. — Eine andere Gründung Galeazzo Viscontis ist der Marmordom in Mailand (vgl. Einschaltbild, Fig. 989, 996—998 und Jochsysteme: O), begonnen 1386. Diese größte, kostbarste, glänzendste gotische Kathedrale Italiens ist ähnlich wie S. Maria del Fiore in Florenz das Ergebnis widerstreitender Einflüsse. Offenbar suchte man den Anschluß an nordische, deutsche und französische Stilüberlieferungen, und der erste Plan ist wohl von einem Deutschen der Spätzeit entworfen. Die Fünfschiffigkeit der Anlage, die enge Stellung der Pfeiler, das dreischiffige Querhaus, der Chorumgang geben ihm manche

verwandte Züge mit den Kirchen des Nordens, besonders mit dem Kölner Dom. In der weiteren Ausführung wurde immer wieder geändert, und alles Detail durch fädelich gotische Liebhaberei und Willkür verfäzt. Deutsche, französische, italienische Baumeister wurden berufen, aber manchmal nach wenig Monaten wieder entlassen. Bei jedem Bauteil fanden Erörterungen zwischen einer Kommission und den Bauleitern statt. Die Pfeiler im Innern sind leblos und stumpf, die Kapitelle (Fig. 979)

mit den Skulpturen besonders unglücklich erfunden, der Mittelbau ist zu wenig erhoben; die Polygone der Chorapsis und der Abschlüsse des Querschiffes, drei Seiten des Achtecks, wirken besonders nüchtern. Ueberall fehlt die konstruktive Notwendigkeit und Logik, was an den nordischen Bauten so hohes Interesse bietet, aber der Reichtum

der Bildungen täuscht leicht über die Fehler und Mängel hinweg. Seit dem 16. Jahrhundert verlor der Dom immer mehr den gotischen Stilcharakter. Unter dem hl. Karl Borromeo ging der Baumeister Pellegrino Tibaldi ganz zu den Formen der Renaissance über und entwarf auch die Fassade im Stile Michelangelos, wovon die Spuren an den



Fig. 998. Inneres des Domes in Mailand. Nach Photogr. von Alinari.

Thoren und untern Fenstern bis heute geblieben. Während des ganzen 18. Jahrhunderts wurde planlos weiter gebaut und der Mangel an gotischem Charakter durch eine Masse von Fialen und Standbildern zu verdecken gesucht. Napoleon I. förderte die Bauthätigkeit; 1813 wurde die Fassade nach einem neuen gotisierenden Entwurf beendet. Seit 1840 wurden noch mehr als 200 Standbilder aufgestellt, ihre Gesamtzahl von über 6000 bildet eine ansehnliche steinerne Armee. Der Dom ist wie kein zweiter der Welt ein Prachtbau, ganz aus weißem Marmor aus den Brüchen von Candoglia unweit des Lago maggiore aufgeführt, mit tausend und

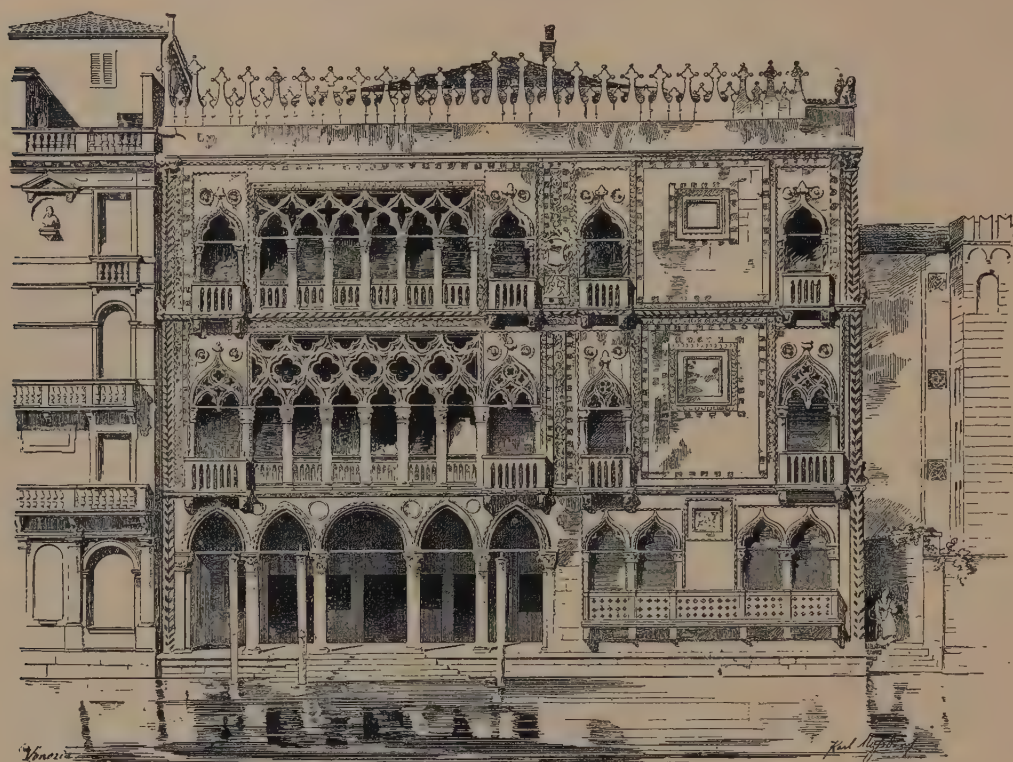


Fig. 999. Die Cà d'oro in Venedig. Nach Originalzeichnung.

aber tausend Spitztürmchen, die sich besonders um den Turm über der Vierungskuppel von Omodeo und Dolcebuono (Anfang des 16. Jahrhunderts) — „ein Weihgeschenk des Renaissance-Humors am Grabe der verbliebenen Gotik“ — malerisch gruppieren. Aber der Bau weckt gemischte Gefühle wie kein zweiter. Einer der besten Kenner italienischer Kunst sagt sehr gut: „Ein durchsichtiges Marmorgebirge, prachtvoll bei Tag und fabelhaft beim Mondschein, außen und innen voller Skulpturen und Glasgemälde und verknüpft mit geschichtlichen Erinnerungen aller Art — ein Ganzes, dergleichen die Welt kein zweites aufweist. Wer aber in den Formen einen ewigen Gehalt sucht und weiß, welche Entwürfe unvollendet blieben, während der Dom von Mailand mit riesigen Mitteln vollendet wurde, der wird dieses Gebäude nicht ohne Schmerzen ansehen können.“¹⁾ Eine neue passende Fassade, besonders seitdem die jetzige von den umliegenden Bauten erdrückt wird, ist ein alter Wunsch der Mailänder. Im Jahre 1886 wurde eine Konkurrenz ausgeschrieben. Ueber hundert Bewerber mit gegen 400 Zeichnungen traten auf den Plan; fünfzehn Entwürfe wurden preiswürdig befunden; dieselben sind lehrreich durch ihre Vorzüge wie durch ihre Mängel.

Kunstwert.

Fassade.

Südtalien.

In Südtalien und auf Sizilien überwiegt infolge des Herrscherge-
schlechts der Anjou in Neapel der französische Einfluß, wie S. Lorenzo und S. Domenico Maggiore in Neapel und andere Kirchen beweisen.

Profanbau.

Die schon öfter gemachte Bemerkung, daß die Lockerung der strengen konstruktiven Gesetze in der Gotik dem Privat- und Profanbau zu gute komme, bewährte

¹⁾ J. Burckhardt, Cicerone, S. 129.

sich auch in Italien. Als Uebergang zu diesen Denkmalen muß vor allem der 1278 begonnene Campo Santo in Pisa erwähnt werden, ein großer Hallengang um einen rechteckigen offenen Hof in der Art der Kreuzgänge, nach außen durch eine Mauer abgeschlossen, nach innen in 62 halbkreisförmigen Arkaden mit prächtigem Maßwerk sich öffnend; würdevoller Ernst und friedevolle Ruhe gehen durch die Korridore. — Unter den öffentlichen Bauten beanspruchen in den einst bedeutenden Städten der Palaest des Podestà und der Palazzo der Signoria oder des Rates ein erhöhtes Interesse. Kühn und trotzig ragen die Burgen empor mit drohenden weit vorkragenden Zinnenkränzen und hohen Türmen, aber auch mit offenen Hallen, Balkonen und mit schönem Maßwerk gefüllten Fenstern, Bilder, die mit ihrem malerischen Reize sich der Erinnerung unauslöschlich einprägen und den Glanz und die Macht, das Selbstbewußtsein und den Unternehmungsgeist der einst so blühenden Gemeinwesen sprechend offenbaren. Fast alle Städte Mittel- und Oberitaliens, Florenz, Siena (Fig. 1001), Orvieto, Piacenza, Ferrara, Cremona etc. etc. besitzen derartige Bauten. Das Eigentümlichste verwahrt die Lagunenstadt in dem Teile des Dogenpalastes (Fig. 1000), welcher dem 14. Jahrhundert angehört und wahrscheinlich von Calendario und Bafeggio entworfen wurde. Die Anordnung der untern Säulenhalle mit ihren gedrunghenen Formen und der offenen leichten Loggia darüber ist von überaus malerischer Wirkung, die Ausführung in den Kapitellen, Friesen, besonders an der Porta della Carta sehr reich. Der an sich so wuchtige Oberbau verliert seine Schwere durch die rautenförmige Verkleidung der Flächen mit weißen und rötlichen Marmorplatten. — Unter den Hallen, welche öffentlichen, bürgerlichen oder Handelszwecken dienten, ist besonders die Loggia dei Lanzi in Florenz zu nennen, ein Bau von großartiger Wirkung, obwohl er nur drei rundbogige Arkaden umfaßt (1376 begonnen). An Privatpalästen dekorativ gotischen Stils sind die Städte ebenfalls überaus reich; auch in dieser Beziehung ist

Pisa.

Palazzi.

Hallen.



Fig. 1000. Der Dogenpalast in Venedig. Nach Photographie von Alinari, Florenz.

Backstein-
bauten

Fig. 1001. Der Palast der Signoria zu Siena. Nach Originalzeichnung.

nichts vergleichbar mit den reizvollen Bauten am Canal grande in Venedig, mit dem Palazzo Contarini-Fasan, Cavalli, Foscari, Pisani, der reizenden Cà d'oro (Fig. 999) u. f. w. Nicht die Stilreinheit ist es, welche diese Bauten auszeichnet, sondern die überaus malerische, freie, graziöse Anordnung, die Mischung der Formen, z. B. in den Bogen, im Maßwerk, Zinnenwerk etc., zu einer bewunderungswürdigen Harmonie. Ganz zauberisch wirken unter dem südlichen Himmel im Reflexe der Wasserstraßen die offenen Lauben und Galerien (Pergola). Eine schönste, anziehendste und ästhetisch interessanteste Gruppe bilden die Backsteinbauten aus der gotischen Stilperiode. Die meisten zeichnen sich durch reich umrahmte, durch Säulchen zwei- bis vierfach geteilte und

durch Maßwerk belebte Fenster, schöne Frieze und Simse aus. Unter den Kirchen sind in erster Linie zu nennen: der Dom in Cremona, begonnen 1127, die Flügel des Kreuzschiffes 1283 mit schönen Rosetten und einem eleganten Turm, der polygonal in luftigen Arkaden ausklingt, ferner S. Agostino daselbst, begonnen 1339; in Mailand die Kirchen S. Gottardo, im 13. Jahrhundert umgebaut, ebenfalls mit schönem Turmbau, und S. Marco aus dem 14. Jahrhundert, seit den siebenziger Jahren restauriert. Noch viel zahl-

reicher sind die Paläste dieser Gruppe; fast jede größere Stadt in Mittel- und Oberitalien besitzt deren. Die an Ziegelbauwerken reichste Stadt ist Siena (Palazzo Rocca-Salimbeni [Fig. 1002], Grotanelli etc.). Hervorragende Denkmale besitzen ferner Bologna (die reiche Mercanzia), Pisa (Palazzo Agostini), Gimignano (Palazzo Frateschi) etc. In großartiger Gesamtercheinung, an Fülle und Schönheit der Dekoration überflügelt alles der Ospedale maggiore in Mailand, begonnen 1456; er geht aber in der Stimmung und größtenteils auch in den Formen in die Renaissance über.

XI. DIE GOTISCHE ARCHITEKTUR IN SPANIEN UND PORTUGAL.

1) DIE GOTISCHE ARCHITEKTUR IN SPANIEN.

Gotik und
spanischer
Helden-
kampf.

Die Gotik in Spanien fällt in die Zeit des siegreichen Heldenkampfes, in welchem das christliche Volk, geführt von tüchtigen Herrschern, den maurischen Eroberern und Eindringlingen wieder ein Gebiet um das andere, eine Stadt um

die andere abnahm und denselben nur noch das Königreich Granada ließ. Den Mittelpunkt der ersten Ruhmeszeit bildet die glorreiche Regierung Ferdinands III. des Heiligen (1217-1252). Die zweite Glanzzeit am Ende dieser Periode bricht mit den katholischen Herrschern Ferdinand von Aragon (1479-1516) und Isabella von Kastilien (1474-1504) an, unter denen auch Granada fällt. Ein hoher Schwung ergreift ganz Spanien, der von einer wesentlich religiösen Begeisterung getragen war. Diese mußte sich selbstverständlich in großen religiösen Neugründungen äußern, allein anfangs und auf lange Zeit fehlte es Spanien an einheimischen künstlerischen Kräften. Die Gotik ward daher aus Frankreich als fertiger kirchlicher Kunststil in Spanien eingeführt und zwar in den zwei Hauptformen, die in Frankreich beliebt waren. Ein Teil der spanischen Dome wiederholt die Planlinien des vollen französischen Kathedralstils, so die Domkirchen in Burgos, Toledo, Leon; andere folgen mehr dem Schema der südfranzösischen Hallenkirchen: die Strebebögen werden einwärts gezogen und für die Anlage von Kapellen ausgenützt, das Mittelschiff hoch und weit entwickelt, wie in der Kathedrale zu Gerona, in Santa Maria del Pino in Barcelona und in andern Kirchen, auch in der Kathedrale daselbst, doch so, daß ein schmales Seitenschiff eingefügt und um den Chor herumgeführt wird. Wesentlich Neues bieten diese Bauten nicht, doch manche Eigentümlichkeiten, welche mit der Zeit stets mehr und charakteristischer hervortreten, besonders vom 14. Jahrhundert an. Dahin gehört der Geschmack an weiter, freier, horizontaler Raumwirkung; die Seitenschiffe werden schon frühe hochgebaut, so daß der überhöhte Mittelraum nur noch für kleine Rundfenster Raum bietet, die Weiträumigkeit dagegen hierdurch betont wird. Diese Vorliebe begegnet sich mit der gleichzeitigen italienischen Geschmacksrichtung. Eine andere Eigentümlichkeit ist die Anlage einer großen, fast selbständigen Kapelle, Capilla mayor, im Deambulatorium als östlicher Abschluß (Toledo, Burgos etc.), welche mit allen Mitteln der Dekoration ausgestattet wird. Sehr beliebt ist auch der Címborio, ein großer Vierungsturm, der ebenfalls möglichst reich und glänzend aufgeführt wird. Dem Wanderer, welcher die gotischen Bauten Frankreichs, Deutschlands und Italiens gesehen, fällt überhaupt die blendende, unbeschreibliche Pracht, der ganz einzige Reichtum auf, womit in immer steigendem Maße die Bauten und ihr Mobiliar ausgestattet werden, bis unter den katholischen Herrschern der Höhepunkt nicht nur des Reichtums, sondern auch des Geschmacks erreicht wird, beides in einer so blütenreichen Entfaltung, wie selbst Italien kaum Ähnliches bietet.

Im Äußern machen die spanischen Kathedralen nicht entfernt den

Die zwei Perioden.

Nationaler religiöser Aufschwung. Anfangs keine einheimischen Meister.

Französischer Einfluß.

Nationale Eigentümlichkeiten. Horizontale Raumanlage.

Capilla mayor.

Címborio.

Reichtum und Pracht



Fig. 1002. Der Palaß Rocca-Salimbeni zu Siena, Nach Originalzeichnung.

Mangel-
haftes
Äußere.

großartigen Eindruck wie so viele in andern Ländern. Den meisten fehlt schon die günstige Lage, oder wo diese gegeben, da sind dieselben zwischen den Häuserreihen so eingengt und durch allerlei Anbauten so entstellt, daß ein Gesamtüberblick unmöglich ist. Es fehlt ferner meistens die einheitliche, große Entwicklung der Fassaden. Ein hohes, symmetrisches, glänzend ausgeführtes Turmpaar besitzt nur die Kathedrale in Burgos.

Das
Innere.

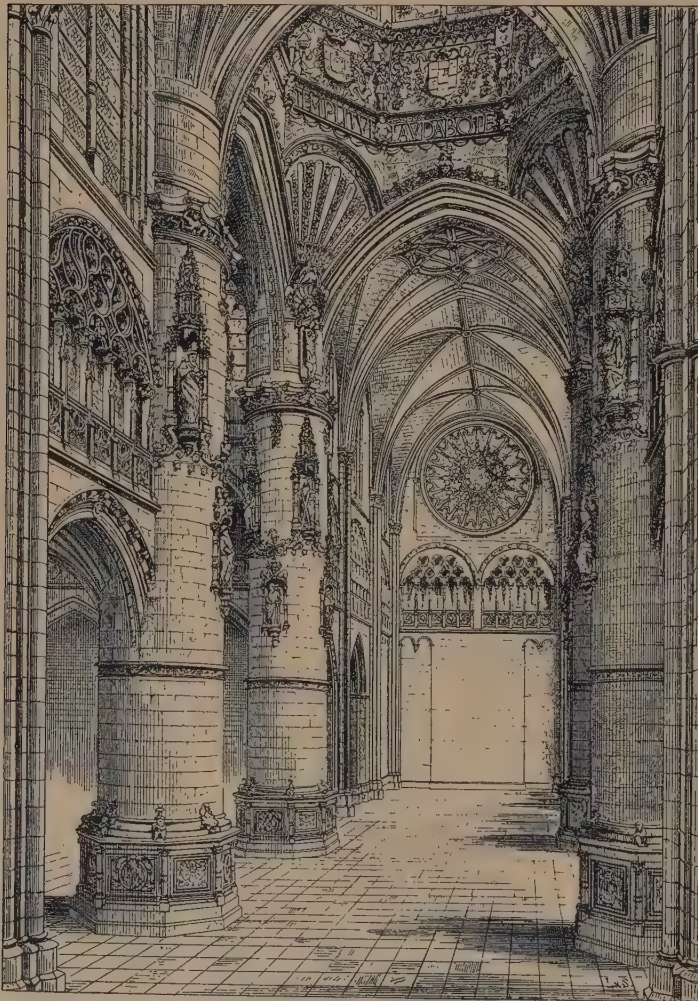
Im Innern wird die Raumwirkung durch eine unglückliche Eigentümlichkeit ebenso sehr beeinträchtigt. Es besteht diese darin, daß der Domherrenchor, Trascoro genannt (eigentlich wird nur die westliche Stirnseite so genannt), als freistehender Bau in das Mittelschiff verlegt wird. Vom Ende des Querhauses an wird westwärts im Hauptschiff ein langgestrecktes Rechteck durch hohe Mauern mit vergitterten Zugängen an den Schmalseiten zu diesem Zwecke abgegrenzt. Was architektonische und ornamentale Dekoration, Plastik und kostbare Stoffe leisten können, wird auf die Ausstattung des Trascoro verwendet; das alles bietet aber keinen Ersatz dafür, daß er die herrlichsten Perspektiven und Durchblicke aufhebt und den Kathedralen

das stilistisch Wichtigste nimmt, die eigentümliche Raumwirkung.

Was die zeitliche Stilentwicklung in Spanien betrifft, so besitzen wohl einige Bauten frühgotische Elemente, doch kann man nicht von einer Periode der Frühgotik reden, da der Stil als fertiges Produkt eingeführt wurde. Manche Denkmale der Spätzeit nehmen im plateresken und im Mudejar-Stil eine ganz eigentümliche Färbung an.

Der französische Einfluß auf die spanische Kunst nahm in der Spätzeit ab, um so einschneidender waren dagegen italienische, deutsche und niederländische Einwirkungen. Die Kunstwerke der bezeichneten Länder führten in eine ganz neue Welt der Formen, der Renaissance. Auffallenderweise eignete sich der Spanier mit Vorliebe die Ziermotive an, welche der feinen Metalltechnik, der

Perioden.



Plateresco-
Stil.

Fig. 1003. Inneres des Querschiffes der Kathedrale von Burgos,
Nach Springer, Handbuch der Kunstgeschichte.

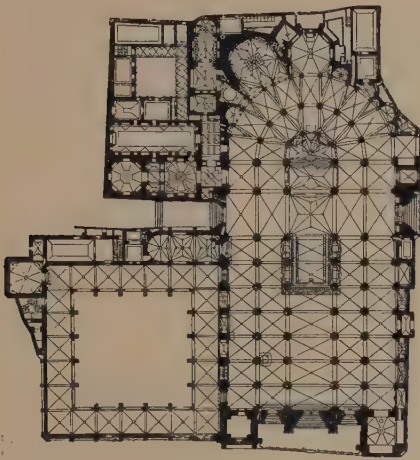


Fig. 1004. Grundriß der Kathedrale von Toledo. Nach Junghändel.

ist geradezu unvergleichlich an dekorativer Wirkung.

Der Mudejar-Stil hat feinen Namen von den Nachkommen der Mauren, welche Moriskos oder Mudejares hießen. Sie wirkten vielfach als Künstler und Handwerker im Dienste der siegreichen christlichen Bevölkerung. Zu ihrer heimischen maurischen Kunst erlernten sie auch die christliche Gotik und die Renaissance. Daraus entstand wieder eine Stilmischung, welche sich oft in sehr reizvollen Leistungen ausdrückt. Das maurische Element macht sich besonders in der Wandbekleidung geltend.

Mudejar-Stil.

Die Werke des Plateresco und des Mudejar gehören überwiegend bald der Gotik, bald der Renaissance an. Wir erwähnen unten selbstverständlich nur solche, die vorherrschend gotisieren oder mit gotischen Denkmälern verbunden sind.

In der ersten Bauperiode unter Ferdinand III. und unter der persönlichen Mitwirkung des großen Königs entstanden die Kathedralen in Burgos und Toledo, zwei der schönsten Denkmale Spaniens.

Der Grundstein zur Kathedrale in Burgos wurde 1221 gelegt. Sie zeigt die reinsten und edelsten Formen des französischen Kathedralstils. Die Anlage ist dreischiffig von mäßigen Verhältnissen; die Länge ohne die Chorkapelle beträgt 85 m, die Breite

Kunst des Gold- und Silberarbeiters entlehnt find. Mit auffallender Zähigkeit hielt er anderseits an der Gotik, an den Grundformen ihrer Konstruktion und Bildungen fest. Es entwickelte sich daraus ein Mischstil, welcher oftmals zu Werken führt, welche zauberisch wirken, weil Phantasie, Geschmack und Mannigfaltigkeit so enge sich durchdringen. Es sind die Werke des Plateresco oder plateresken Stils, so benannt nach Platero=Silberarbeiter. Der Stil verfügt über die mannigfaltigsten und schönsten Motive, aber keines wurde jemals geschmackvoller, schöner, reizender verwendet als der Wappenschild und das Monogramm. Was in der Kirche San Juan de los Reyes in Toledo und in der Kapelle del Condestable im Dome zu Burgos geleistet wurde,



Denkmale.

Burgos.

Fig. 1005. Inneres der Kathedrale von Toledo. Nach Phot.

26 m, wovon 12 auf die Spannweite des Mittelschiffs entfallen. Die Fassade baut sich in schönen Verhältnissen, reicher Gliederung und blühender Dekoration auf. Die herrlichen durchbrochenen Helmspitzen entstanden im 14. Jahrhundert durch Johann von Köln. Sonst kommt vom Aeußern nichts zur Geltung, das südliche Prachtthor del Sarmental ausgenommen. Das Innere (Fig. 1003) führt durch den Reichtum der Ausstattung aus verschiedenen Epochen von Ueberraschung zu Ueber-

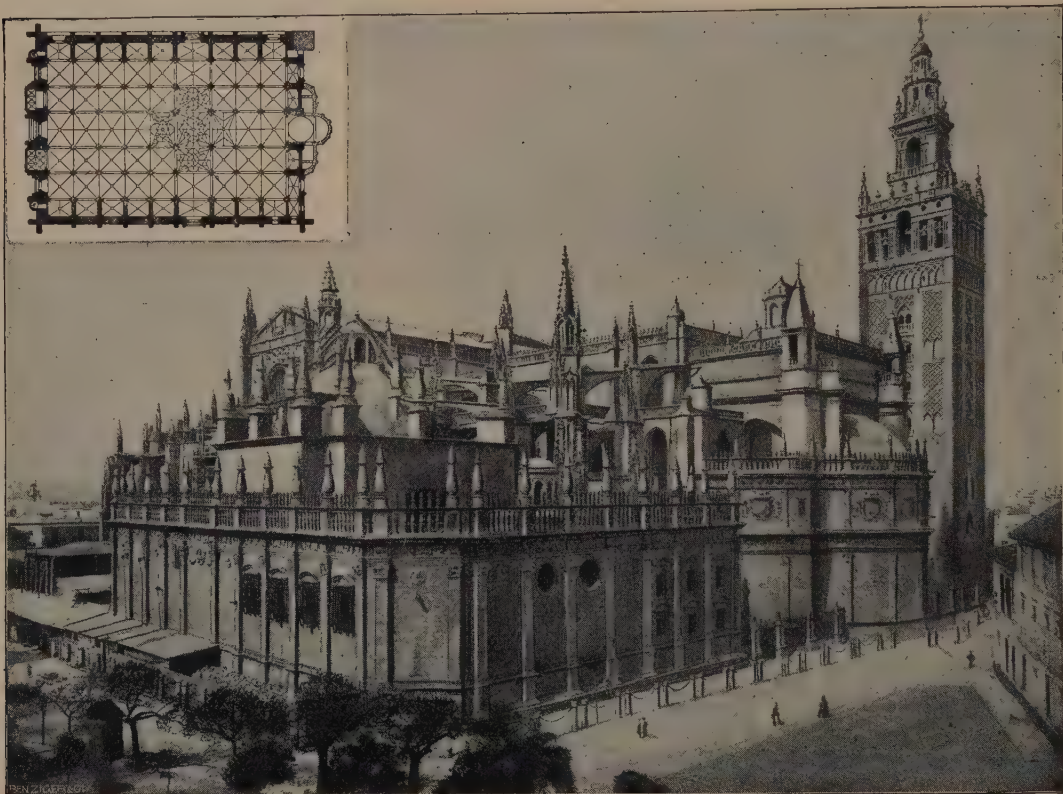
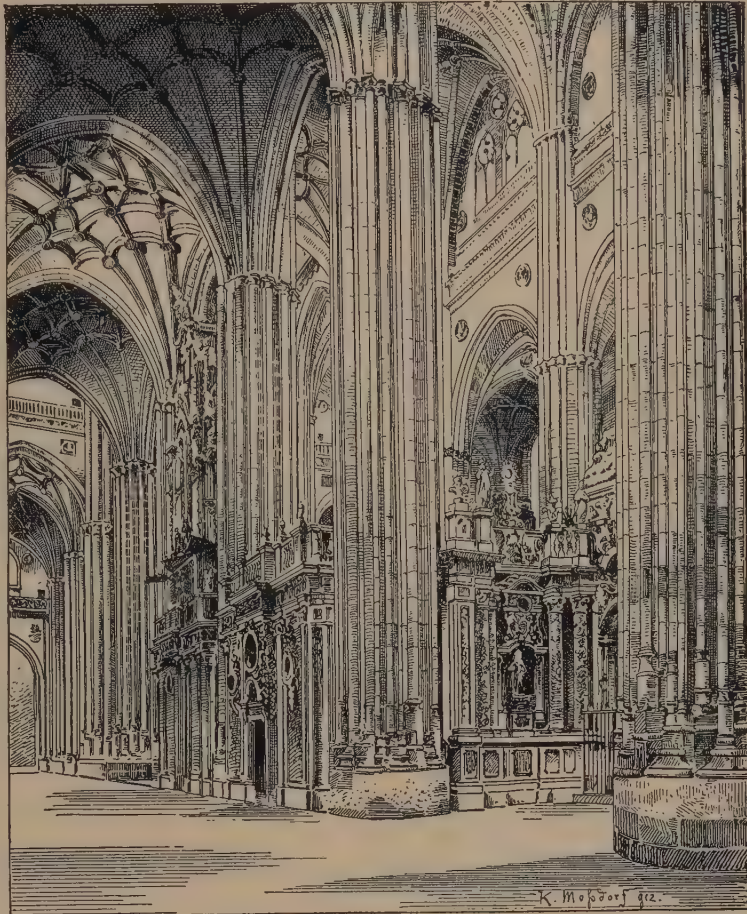


Fig. 1006 und 1007. Grundriß und Aeußeres der Kathedrale von Sevilla. Nach Graus und nach Photographie von Hauser und Menet, Madrid.

Die spätern rufchung. Die prunkvollsten An- und Ausbauten kamen erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinzu durch Juan de Vallejo, nämlich der Vierungsturm (vgl. Türme: 9) und die Chorkapelle, die letzte nach dem Stifter, dem Connetable von Kastilien, Capilla del Condestable genannt, beide im Platerescostil bei gotischen Grundformen. Für den Cimborio mußten die Vierungspfeiler verstärkt werden; sie erhielten die Rundform mit schwachen Kannelierungen; in halber Höhe und darüber wurden sie mit Tabernakeln und Nischen geschmückt, in welchen Statuen stehen, alles in mäßigen, zierlichsten Formen; es ist wie ein Festschmuck, der den massigen Pfeilern aufgeheftet ist. Ueber der Vierung baut sich der Kuppelturm im Achteck auf und schließt mit Galerien und Fialen ab; — wer hat je reichere, zierlichere Formen gesehen? Ebenso reich ist die Capilla del Condestable durchgeführt; auch sie schließt mit einem achteckigen Kuppelturm ab. Man kann allerdings sagen, daß dem Steine Gewalt angethan wird, wenn er den feinsten Spitzenbesatz oder die Ketten der Ritterorden nachahmt, wie an den Arkaden neben und über dem Altare, aber man freut sich doch über die Phantasie, welche

hier gewaltet, und die Technik, welche so geschaffen.

Die Kathedrale in Toledo wurde 1227 begonnen. Ihre Planlinien (Fig. 1004) erinnern an Notre-Dame in Paris und an Burgos. Es ist eine große fünfschiffige Anlage, mit doppelschiffigem Chorumgang in dreimal abgestufter Höhenentwicklung und einem Kapellenkranz. In der Spätzeit wurden hier wie anderwärts auch im Schiffe zwischen den Strebepfeilern Kapellen angelegt. Das Innere (Fig. 1005 und Jochsysteme: Q) gewährt einen erhebenden, großartigsten Eindruck, würdig der Primatialkirche Spaniens. Die Westfassade wurde erst in den Jahren 1492—1535 ausgeführt; das Mittelthor



Toledo.

Fig. 1008. Inneres der Kathedrale von Salamanca. Nach Originalzeichen.

(Puerta del Perdon) ist reich profiliert und mit Plastik geschmückt; im übrigen fehlt der Stirnseite die nötige Entwicklung in die Höhe, zudem wird sie durch allerlei stilwidrige Zuthaten entstellt. Von den beiden, den äußern Seitenschiffen vorgelegten Türmen mündet der südliche in eine Renaissance-Kuppel aus, der andere steigt in gemischter Gotik zu bedeutender Höhe auf; im übrigen ist der vielen verwirrenden An- und Umbauten wegen über das Äußere kein Gesamtblick zu gewinnen. Die prunkvollsten Ergänzungen erhielt der Dom in voller Spätzeit, wie die Kapellen S. Jago, S. Pedro und die der Reyes nuevos. — Etwas später (1250—1300) entstand die Kathedrale von Leon, nach den vereinfachten Planlinien von Reims, ein ernster, schöner Bau, stark verwittert, doch jetzt in Restauration. Der Spätzeit gehört die schöne, weit- und hochräumige Kathedrale in Palencia an. — An der Kathedrale in Barcelona wurde von 1298—1448 gebaut; es ist ein dreischiffiger Bau mit Kapellen zwischen den einwärts gezogenen Streben und mit Emporen über den Nebenschiffen. Die Mittelschiffjoche nähern sich wie in vielen Kirchen des Nordostens dem Quadrate. Die Arkaden des Hauptschiffes schließen sich im Halbkreisbogen, damit der Mittelbau möglichst wenig über den Abseiten überhöht zu werden braucht; er bietet nur eben für die Triforien und ein mäßiges Rundfenster Raum.

Leon.

Palencia,
Barcelona.

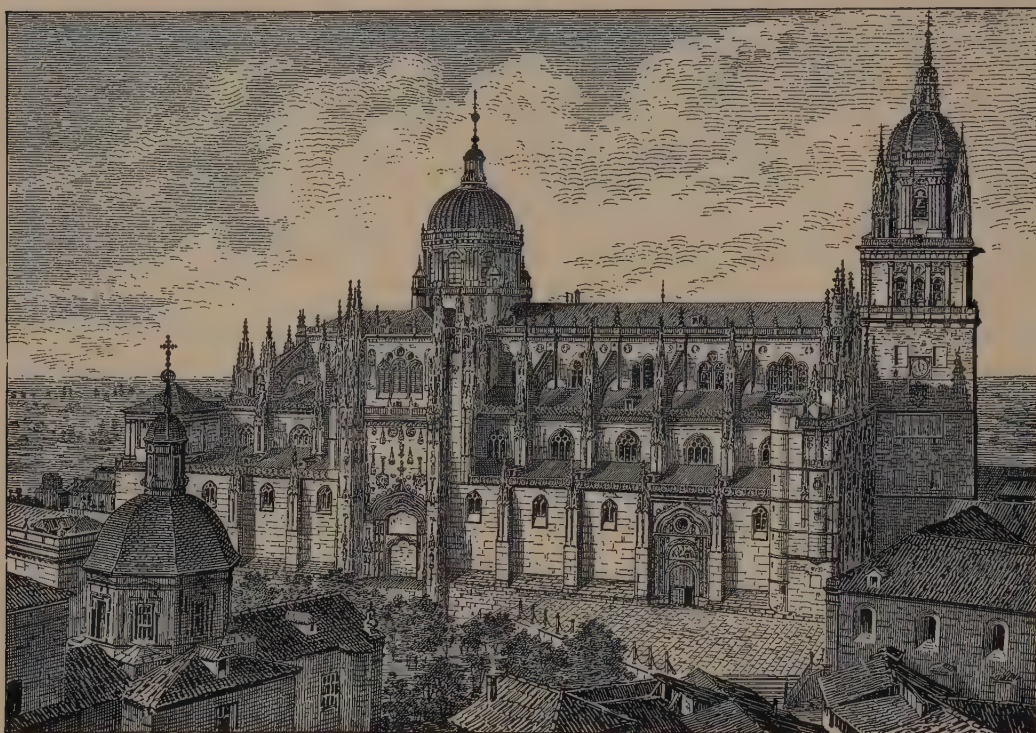


Fig. 1009. Die Kathedrale von Salamanca. Nach Originalzeichnung.

Sevilla. Von der gotischen Ueberlieferung weicht der Grundriß (Fig. 1006) der Kathedrale in Sevilla ganz ab. Er stellt ein regelmäßiges Rechteck dar und folgt den Umrisslinien einer maurischen Moschee. Die Anlage ist fünfschiffig; dem Hauptschiff entspricht ein Querschiff gleicher Konstruktion, das nicht über die Rechteckslinien heraustritt. Dazu kommen an allen vier Seiten Kapellen, welche zwischen den Streben eingebaut sind. Im Aufbau wird durch die Fensterstellung in den Kapellen und darüber in den Seitenschiffen und zu oberst im Mittelschiffe eine dreifache Abstufung in ebensoviele Geschossen betont. Der Dom wurde 1403 in Angriff genommen; 105 Jahre später versetzte Gonzalo de Rojas den Schlußstein der Vierungskuppel. Im Jahre 1511 stürzte diese ein; Juan Gil de Ontañon, der Dombaumeister von Salamanca und Segovia, baute sie 1517 in bescheideneren Verhältnissen wieder auf. Die Gründer der Kathedrale von Sevilla wollten „etwas fondergleichen“ leisten, so daß die Nachkommen sie „für Thoren achten würden“. Der Dom ist die größte Kirche Spaniens; er hat 115,50 m Länge (der Kölner Dom 119), 75,50 m Breite (Köln im Querschiff 45) und 44 m Mittelschiffhöhe (Köln 45). Das Innere (vgl. Jochsysteme: R) ist von großartigster Raumwirkung, obwohl der Domherrenchor die schönsten Durchblicke hemmt. Die Wirkung des Aeußern (Fig. 1007) wird durch spätere Anbauten in fremden Stilen und angeklebte Häuser und Buden beeinträchtigt. Als Glockenturm dient das Wahrzeichen Sevillas, die schöne Giralda, welche in ihren untern Teilen von der früheren Moschee stammt.

Salamanca.

Mit der Kathedrale Sevillas ist im Grundriß diejenige von Salamanca verwandt. Er stellt ebenfalls ein regelmäßiges, aber gestreckteres Rechteck dar, mit drei Schiffen und Kapellen an drei Seiten. Der Aufbau ist ebenfalls dreige-

schöffig; die Formbehandlung im Innern (Fig. 1008) wie dort einfach und klar. Ueber der Vierung erhebt sich eine hohe Kuppel mit sehr gemischten Formen, ebenso der schöne gleichfalls gekuppelte Turm an der Südwestecke. Den Plan entwarfen 1510 Anton Egas, der Dombaumeister von Toledo, und derjenige von Sevilla, Alfonso Rodriguez; 1513 begann Juan Gil de Ontaño die Ausführung; 1560 konnte im Neubau Gottesdienst gehalten werden. Ausnahmsweise übt die Kathedrale auch von außen (Fig. 1009) eine große Wirkung und bietet einen herrlichen Anblick, da sie frei, — nur im Süden lehnt sich die alte Kathedrale an — auf dem höchsten Punkte der Stadt über dem Tormes liegt. — Wohl die jüngste gotische Kathedrale in Spanien ist diejenige in Segovia. Ihre Gründung fällt in das Jahr 1527, ihre Vollendung an das Ende des Jahrhunderts. Es ist ein großer dreischiffiger, in edeln, einfachen, sogar ziemlich reinen Formen ausgeführter Bau.

Segovia.

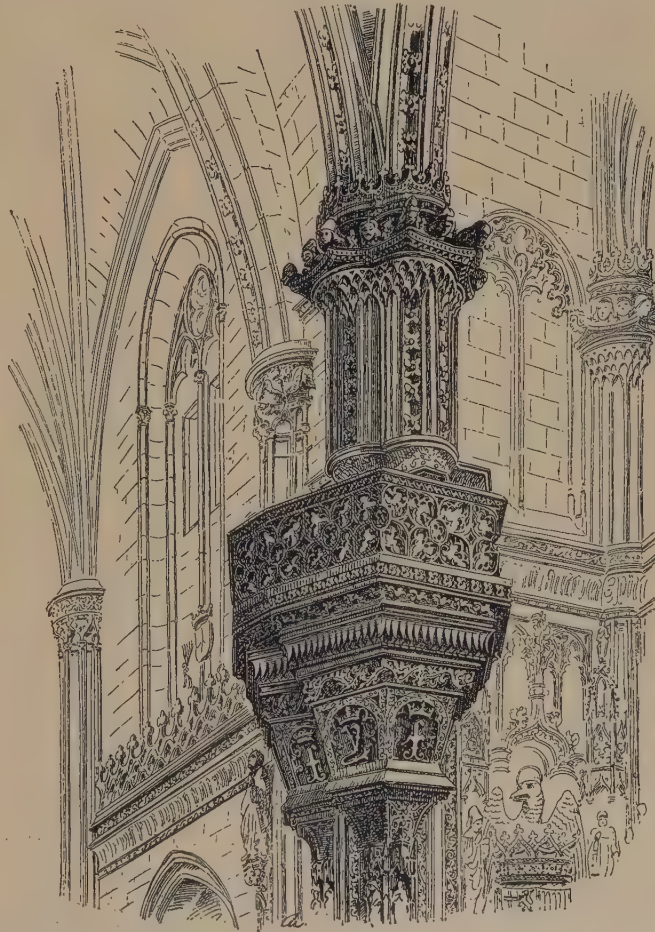
Von dem wunderbaren Schwung, der unter den katholischen Herrschern Ferdinand und Isabella Spanien hob, zeugen viele Denkmale; sehr viele tragen beider Majestäten Wappen und Namensinitialen. Dahin gehört in erster Linie die zur Erinnerung an den Sieg zu Toro (1480) gestiftete Franziskanerkirche San Juan de los Reyes samt Kloster in Toledo. Die Kirche als Ganzes schön, zeigt voll-

S. Juan de los Reyes.

ends im einzelnen entzückende Motive und Bildungen, in denen Gotik, Plateresco und Mudejar sich durchdringen, z. B. an den Chorpfeilern mit den reizenden Tribünen (Fig. 1010). — Eine andere,

aber übertrieben reiche Prachtleistung ist die Fassade von S. Pablo (Paul) in Valladolid, besonders die untere Partie. — Beispiele des Mudejarstils sind aus vielen andern der schiefe Turm in Zaragoza (Fig. 1011) und die Wandbekleidungen der Kathedrale daselbst; sie sind hier wie anderwärts in gebrannten, aus Thon modellierten Formsteinen ausgeführt.

Die Spätgotik, Plateresco und Mudejar, sind besonders an Profanbauten häufig vertreten. Die ersten Stilnuancen treten in reizvollen Formen hervor: an der Fassade des Palastes zu Cogalludo bei Guadalajara, welche vielleicht von Enrique de Egas, dem Sohne eines niederländischen Meisters erbaut wurde,



S. Pablo, Valladolid.

Profanbauten.

Palast Cogalludo.

Fig. 1010. Aus S. Juan de los Reyes, Toledo. Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien. Berlin (Wasmuth).

Cafa de las Conchas. welcher der Begründer des Plateresco ist, ferner die Cafa de las Conchas (Fig. 1013) in Salamanca, so benannt nach den an den Mauerwänden rautenförmig eingefügten Muscheln zu Ehren des Schutzheiligen St. Jakob, der Klosterhof in

S. Gregorio,
Valladolid.

Palast des
Infantado.

Schlösser
Coca und
Mota.

Geschicht-
licher
Ueberblick
João I.



Fig. 1011. Der schiefe Turm von Zaragoza. Nach Photogr. von Haufer und Menet, Madrid.

Manuel der Glücklichen (1495—1521) erklomm es die Mittagshöhe seiner Macht, seines Glanzes und Ruhms, um dann jäh wieder zu sinken.

Unter den Königen von Aviz entwickelte sich auch rasch ein eigentümliches Kunstleben. João II. (1481—1495) war ein ausgesprochener Freund der italienischen Renaissance; er berief Sansovino und andere italienische Meister nach Lissabon.

San Gregorio in Valladolid (Fig. 1012) etc. Der Stil Mudejar erscheint in seiner üppigsten Entfaltung im Hofe des Infantado-Palastes in Guadalajara, in einzelnen Räumen des Alcazar in Sevilla etc.; die auswandernden Araber nahmen den Stil mit in ihre frühere Heimat Afrika zurück. Unter den Schloßbauten liegen zwei der schönsten heute in Trümmern, die Coca (Fig. 1024), aus dem 15. Jahrhundert, die Burg der Herzoge von Alba, welche Segovia beherrscht, aus Ziegelstein erbaut und teils mit Backstein teils mit Putz gemustert und verblendet, mit Türmen, Vorwerken, Erkern, Zinnen reichst ausgestattet. Etwas kleiner, sonst aber ähnlich ist das Castillo de la Mota bei Medina del Campo, 1440 von Fernando de Careño für Juan II. von Castilien erbaut, 1479 von der Königin Isabella erweitert.

2) DIE GOTIK IN PORTUGAL.

Im Jahre 1385 begründete João I. durch den Sieg bei Aljubarrota die Dynastie der von Aviz. Unter den hochstrebenden Herrschern und Prinzen dieses Hauses holte das kleine Stammland Portugal so gewaltig aus, daß es im Begriffe war, eine Weltmacht zu werden. Reichtum strömte ihm aus den überseeischen entdeckten und eroberten Ländern in Fülle zu. Unter Dom Manuel dem Großen,



Fig. 1012. Vom Hofe in S. Gregorio, Valladolid. Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien. Berlin (Wasmuth).

So wurde Portugal sehr frühe mit der Formenwelt der schönsten, geschmackvollsten Renaissance bekannt. Die eigenartigste Kunstblüte in einer Reihe von Uebergangswerken und eines eigentümlichen Mischstils erschloß sich unter seinem Nachfolger, dem genannten Dom Manuel. Die Portugiesen nennen daher die Bauweise den Stil Manuels oder Emanuelina.¹⁾

Das erste Element dieses Stils ist die in der Zeit liegende Spätgotik; naturgemäß kamen die ersten Einwirkungen in dieser Beziehung aus Spanien. Wie in diesem Lande so fehlte es in Portugal anfangs an einheimischen Künstlern, und daher wurden die Mauren in Dienst genommen, um so mehr, da manche Bauhandwerke fast ausschließlich von ihnen betrieben wurden; die Mauren brachten das zweite Element in den Kunstbetrieb. Ein drittes entstammte der anbrechenden Zeit, der Renaissance. Dazu kam ein viertes. Auf ihren Entdeckungsfahrten sahen die Portugiesen die Werke des Ostens, besonders die üppige Pracht und den berauschenden Reichtum der indischen Bauten. Seither bricht bei manchen portugiesischen Künstlern das Bestreben durch, eine ähnliche üppige Pracht und Phantastik an den Denkmalen der Heimat auszusprechen, teils mit den genannten

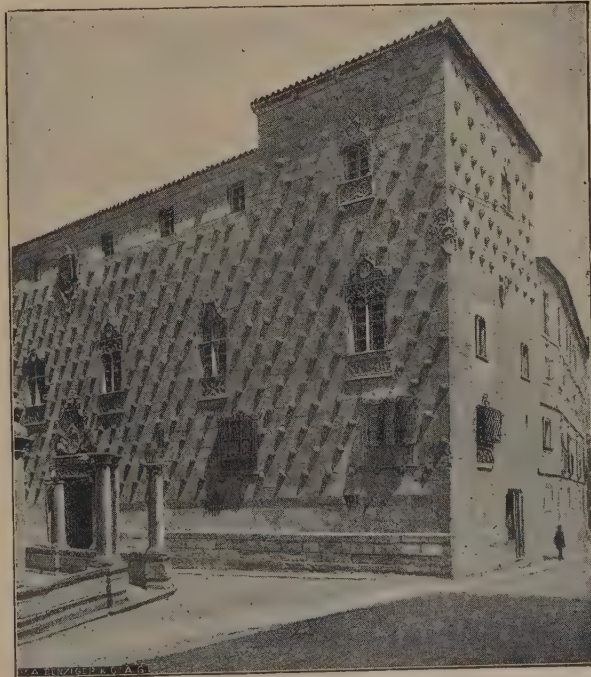
Elemente
deselben.
Spätgotik.

Mau-
risches.

Renaif-
sance.

Stilelementen, teils durch das Herübernehmen von Einzelheiten aus der indischen Kunst. Vor allem haben wir uns den Hauptmeister der Portugiesen, João de Castilho, als unter dem Einflusse dieser orientalischen Eindrücke stehend zu denken, da sämtliche Werke, bei denen er die Ausführung leitete, diesen Charakter tragen, vor allem Alcobaça, Thomar, Belem. Erst später scheint er sich den Formen der Renaissance ganz anbequemt zu haben und zwar der Renaissance spanischer Stilfärbung, so nach 1528 in Batalha. Als seine Mitstreiter lassen sich Martin Lourenço zu Evora und Ayres do Quental zu Thomar, sowie die beiden Fernandes in Batalha bezeichnen; in Cintra war João Rodrigues in gleichem Sinne

Indisches.
João de
de
Castilho.



Andere
Künstler.

¹⁾ Vgl. A. Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Zeiten Emanuels des Glücklichen bis zu dem Schlusse der spanischen Herrschaft, Frankfurt a. M. 1890 und 1895; die umfassendste Darstellung portugiesischer Kunst, deren Ergebnisse wir wiedergeben.

Fig. 1013. Casa de las Conchas, Salamanca. Nach Photogr. von Haufer und Menet, Madrid.

Aesthetischer
Wert.

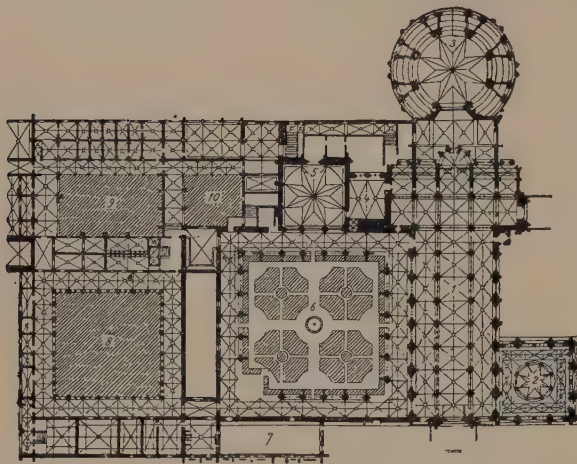


Fig. 1014. Grundriß des Klosters Batalha. Nach Vilhena Barboza. 1. Kirche. 2. Grabkapelle des Stifters. 3. Capellas imperfeitas. 4. Sakristei. 5. Kapitelsaal. 6. 8. 9. und 10. Kreuzgänge. 7. Refektorium.

thätig. „Erst ganz gegen Ende der Regierung des Königs Manuel scheint diese Neigung zum Phantastischen unter dem Drucke der allgemeinen europäischen Mode nachgelassen zu haben, indem selbst die in jenem Geiste begonnenen Bauten eine Fertigstellung oder einen weitem Ausbau im Sinne einer fortgeschrittenen Renaissance erfuhren.“

Das Mischungsverhältnis der verschiedenen Elemente in der Emanuelina ist natürlich sehr schwankend, indem bald das eine bald das andere mehr hervortritt. Ebenso führte die Verbindung zu den verschiedensten Ergebnissen. Einige Denkmale wetteifern an Grazie mit den spanischen

Leistungen unter den katholischen Herrschern; im allgemeinen aber überwiegt doch das schwerfällig Prachtvolle, Ueppige, Phantastische und steigerte sich bis zum Willkürlichen, Derben, Rohen, bis zur Ueberwucherung eines überladenen Naturalismus, wobei die Konstruktion zu kurz kommt.

Stilformen.

In den Stilformen herrscht die größte Mannigfaltigkeit. Eine Gruppe derselben gehört der sich auflösenden Spätgotik an: in der Konstruktion alle nur denkbaren Bogenformen, in den Ziermotiven die tauartig wie aus mehreren Strängen

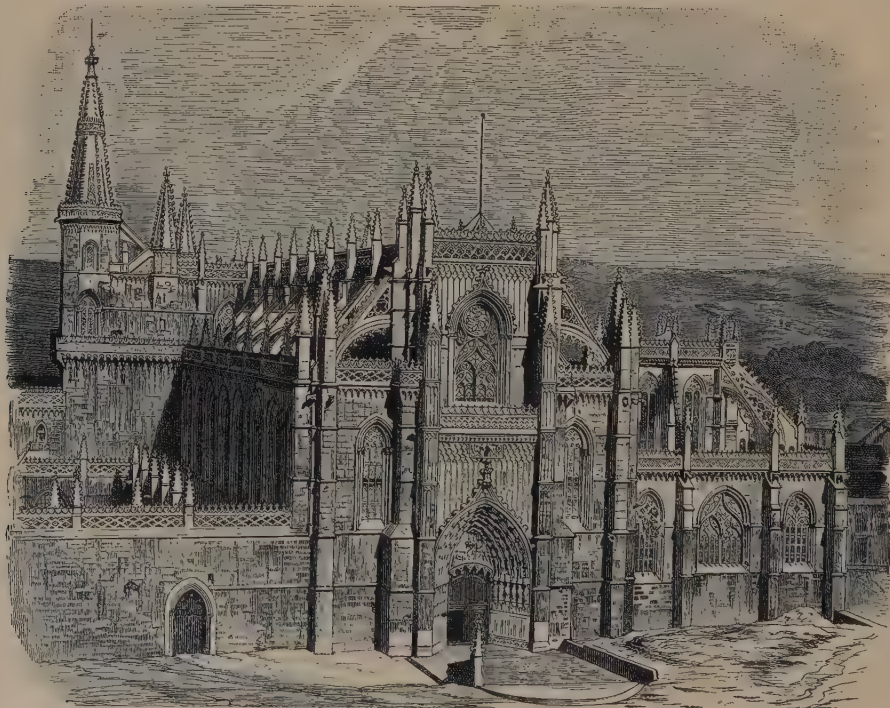


Fig. 1015. Die Klosterkirche von Batalha. Nach Westermanns Monatsheften.

gewundenen Schäfte der Säulen, Fialen, Pfosten, in einer Mannigfaltigkeit und Ausdehnung, wie dies anderwärts nicht vorkommt. Die sich hierin äußernde naturalistische Richtung ist noch auffallender, wenn andere konstruktive Glieder und Ornamente zu üppigem, knorrigem Astwerk und zu Bäumen auswachsen. Charakteristisch ist auch die Häufung und die weite, schwülftige Ausladung der Sockelglieder an den Säulen. Aus der maurischen Kunst stammen die Hufeisen- und Zackenbogen, manche Zinnen- und Säulenformen und Flachmuster an den Wänden. Die vielen der Renaissance entlehnten Motive mischen sich gleichmäßig in die malerisch angelegte Komposition und erhöhen durch ihre ruhige und oft künstlerisch vollendete Behandlung die Kontraste. „Es bleibt hierbei überall maßgebend, daß die ganze Kompositionsweise spätgotisch ist, sozusagen den großen Rahmen bildet, in welchem sich das Renaissanceornament allmählich mehr und mehr ausbreitet. Wirkliche Renaissance-Strukturteile, wie Säulen, Pilastr, Gebälke fehlen zunächst durchaus; die dünnen spätgotischen Säulchen mit Laubknäufen bleiben bis zum Erlöschen des Stiles überall vorherrschend. Bei größerer Inanspruchnahme treten als Stützen polygone oder viereckige Pfeiler ein, welche dann wieder eine feine Gliederung und überwuchernden Ornamentenschmuck erhalten.“

Französische Künstler, welche der König Manuel um 1517 berief und denen später andere aus dem Norden folgten, führten strengere Renaissanceformen in die Architektur und Plastik ein, so daß die spätgotische Uebergangsperiode um 1540 abschließt.

Auf zwei Denkmale der Vergangenheit, an die sich große nationale Erinnerungen knüpfen, ist der Portugiese vor allem stolz, auf Batalha und Belem.

Bei Aljubarotta in Estremadura erfocht João I. am 14. August 1385 den glänzenden Sieg über die Spanier, wodurch er Portugal die Unabhängigkeit errang. Zum Danke für sein Schlachtenglück stiftete der König in der Nähe der Walfahrt das Dominikanerkloster Batalha



Fig. 1016. Portal der Capellas imperfeitas. Batalha. Nach Haupt, Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt (H. Keller) 1895.



Fig. 1017. Maßwerk im Claustro real, Batalha. Nach Phot. von Frith & Co.

Ausländische
Künstler.

Batalha.

(=Schlacht), eigentlich Santa Maria da Vittoria (Fig. 1014 und 1015); zugleich sollte es eine und feiner Nachfolger Ruhestätte im Tode sein. Die ersten Bestandteile der Stiftung waren: die dreischiffige Kirche mit der herrlichen Stifterkapelle (Capella do fundador) an der Südwestecke, der große Kreuzgang mit den notwendigen Räumlichkeiten, dem Refektorium, Kapitelsaal etc. Unter Affonso III. kam um 1450 der zweite Kreuzgang, unter João III. 1551 ein neues Gebäudequadrat

mit dem dritten Kreuzgang hinzu. Die genannten Baugruppen litten sehr 1810 durch die Verwüstungen und Plünderungen der mit den Portugiesen verbündeten Franzosen unter Massena und in neuester Zeit durch die „Restaurationen“.

Als erste Baumeister werden Portugiesen genannt, allein die ersten einfachen

Bauten haben in Plan und Formen so ganz englischen Schnitt, daß man annehmen muß, die Entwürfe seien durch die Vermittlung Filippas von Lancaster, der Gemahlin Johannes I. in England gezeichnet und vielleicht selbst durch Engländer ausgeführt worden.

Das Wunder von Batalha sind aber nicht die genannten Baugruppen, sondern der als Königsgruft gedachte Zentralbau, welcher durch eine Vorhalle mit den drei mittleren Apfiden der Klosterkirche verbunden ist. Die Gründung des Mausoleums geht auf João I. Sohn und Nachfolger Duarte zurück, wenn es nicht schon in den ersten Plan aufgenommen worden; die Bauweise des Untergeschosses wenigstens stimmt zum Hauptgebäude. Der Bau ging langsam von statten und stockte zeitweise, bis sich dann Manuel seiner annahm. Die ersten bekannten

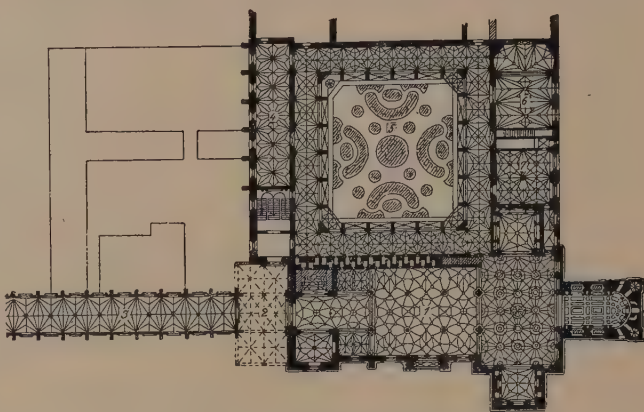


Fig. 1018. Grundriß des Klosters dos Jeronymos, Belem. Nach Haupt, Renaissance in Portugal, Frankfurt (H. Keller) 1890.
1. Kirche. 2. Frühere Vorhalle. 3. Halle, darüber Dormitorium.
4. Refektorium. 5. Kreuzgang. 6. Kapitelsaal. 7. Sakristei.

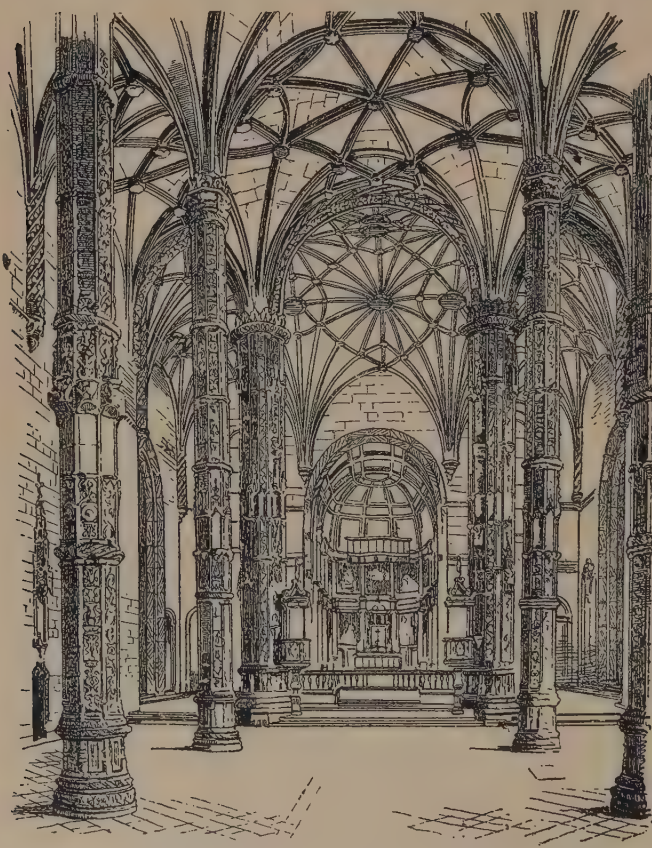


Fig. 1019. Inneres der Kirche S. Maria zu Belem. Nach Haupt, Baukunst der Renaissance in Portugal.

Baumeister waren die beiden gleichnamigen Matthäus Fernandes der ältere und jüngere, bis 1528 der Meister von Belem, João de Castilho, berufen wurde. Das Mausoleum sollte das großartigste Prachtstück, die reichste Fürstengruft Europas werden, allein es erlebte den Ausbau nie, und es bekam den Namen Capellas imperfeitas, die unvollendeten Kapellen (Fig. 1023). Die Planlinien beschreiben ein Achteck mit 20 m Durchmesser im Lichten, neben dem westlichen Eingang reihen sich sieben Kapellen mit polygonaler Anlage auf. Der nach außen und innen sich erweiternde Eingang (Fig. 1016), der äußere Aufbau, das Fenstermaßwerk (Fig. 1017), die Frieße, Horizontalgurte etc. sind von unerhörter Pracht, un-

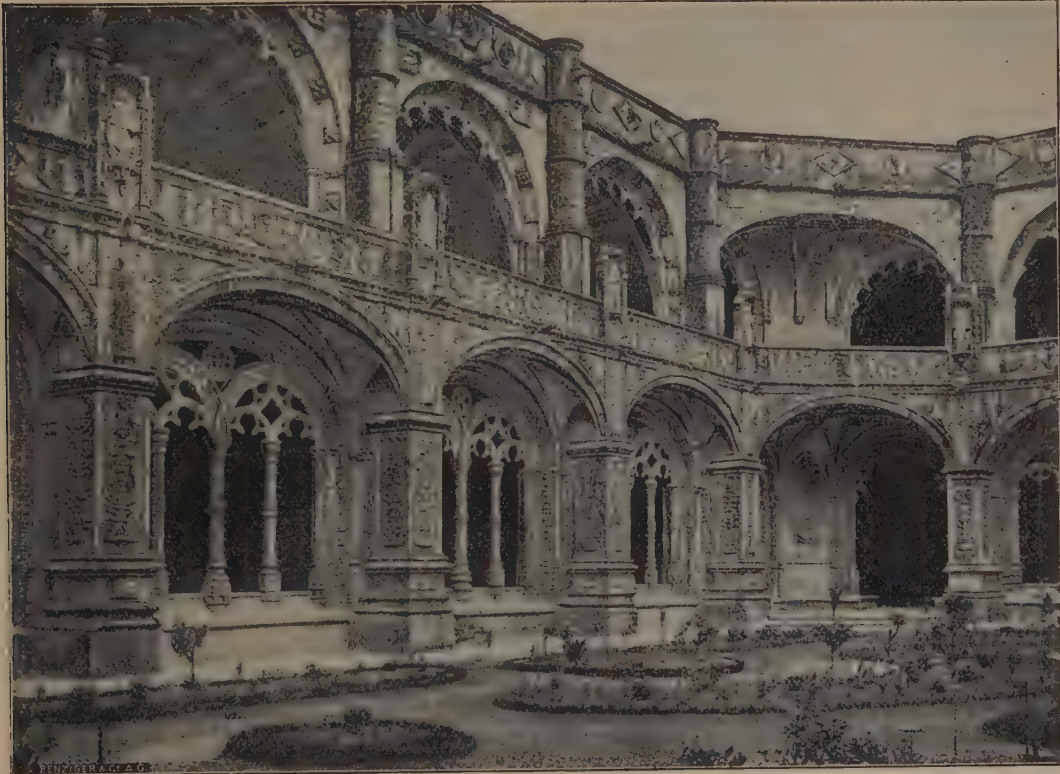


Fig. 1020. Kreuzgang des Klosters zu Belem. Nach Photographie von Frith & Co., Reigate.

ausprechlichem Reichtum und wunderbarer Technik. Auch andere Bauteile, wie der königliche Kreuzgang, erhielten in der letzten Bauzeit üppig reichen Schmuck.

Das vorzüglichste nationale Denkmal Portugals ist aber das Kloster der Hieronymiten (dos Jeronymos) Nossa-Senhora in Belem, einer Vorstadt Lissabons, die Lieblingsstiftung des Königs Manuel und die Hauptschöpfung des nach ihm benannten Stils. Der Prinz Heinrich der Seefahrer hatte dafelbst ein kleines Kloster und eine Marienkapelle gegründet, in welcher Vasco de Gama betete, bevor er auszog, um einen neuen Seeweg nach Ostindien zu suchen, und wo er als glücklicher Finder nach der Rückkehr landete. Der König Emanuel wollte dies für sein Land so bedeutungsvolle Ereignis durch ein entsprechendes Denkmal verewigen. Am 21. April 1500 legte der König den Grundstein. Als erster Baumeister wird Bontana genannt, doch das Hauptverdienst kommt dem João de Castilho zu. Die großartige Anlage, jetzt ein Waisenhaus, wurde nie vollendet, und im Laufe der Zeit

Denkmale.
Belem.

Kirche in
Belem.

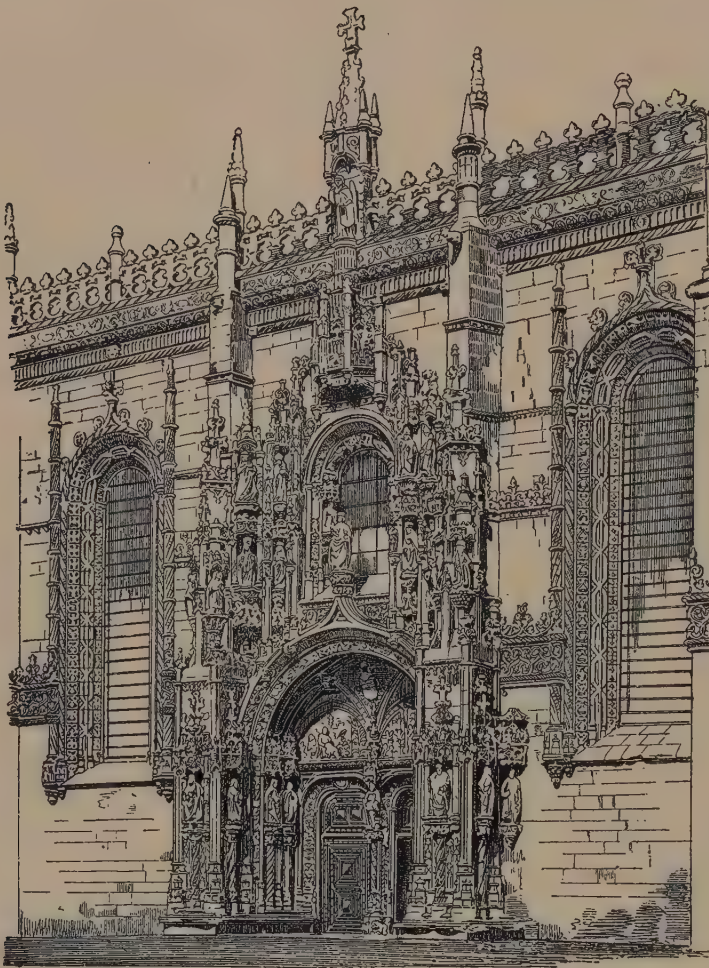


Fig. 1021. Südportal von S. Maria zu Belem. Nach Haupt, Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt (H. Keller) 1890.

wurde 1551 im Renaissancestil angefügt. Das Innere der Kirche (Fig. 1019) ist von überwältigender Schönheit. Der höchste Schmuck entfaltet sich an den Pfeilern und an den Gewölben mit den reichst profilierten Rippen und den mit Wappen, bronzenen Kränzen und andern Motiven gezierten Schlußsteinen. Achtzehn Fürsten und Prinzen aus dem Hause von Aviz ruhen in der Kirche. Am Außern zeigen die Fensterrahmen, die Horizontalgurte und Simse den üppigsten Reichtum in den zierlichsten Formen. Das Südportal (Fig. 1021) 12 m breit, 32 m hoch „ist eines der prachtvollsten der Welt“ ... „Das Ganze baut sich von unten mit folcher Ueppigkeit einer Strebepfeiler-, Fialen- und Kandelaberarchitektur auf, einer solchen Menge von teilweise freistehenden Nischen und Baldachinen mit lebensgroßen Figuren, über dem Portal ein herrliches Gewölbefeld mit reichen Reliefs auf etwas merkwürdigem Ornamentgrunde, über alle Flächen ausgegossen die größte Ueppigkeit einer in Spätgotik und Frührenaissance wechselnden Ornamentik, daß eine Idee des Aufbaues nur durch bildliche Darstellung gewonnen werden kann.“ Unter den übrigen herrlichen Räumen überragt der Kreuzgang (Fig. 1020), ein Werk Castilhos, alles. Er hat 55 m Quadratseite und 7 m Höhe in zwei Gefchoffen. Was

teilweise verändert und in neuester Zeit nicht glücklich restauriert. Im Jahre 1551 brach João III. die Arbeiten ab. Mehrere Teile gehören überwiegend der Renaissance an. Die Hauptbaugruppen sind die Kirche, der große Hof mit dem Kreuzgang und sich anlehnend einerseits das Refektorium, anderseits die Sakristei, und der Kapitelsaal, ferner ein langgestreckter Korridor mit einer offenen Halle im Erdgeschoß und dem Dormitorium darüber (Fig. 1018).

Die Kirche ist eine große, dreischiffige Halle, deren Netzgewölbe auf schlanken, reichst gezierten Achteckpfeilern ruhen. Beim westlichen Eingang ist eine Empore mit dem Mönchschore eingebaut. Das Querschiff mit zwei anliegenden Kapellen ist ein einheitlicher, einschiffiger herrlicher Raum; der jetzige Chor

die Menge und Schönheit der ornamentalen Motive, den Reichtum der Konstruktion, die günstigsten Proportionen und die malerischen Reize anbelangt, dürfte „derselbe vielleicht als der schönste der Welt bezeichnet werden können.“

Die Gerechtigkeit fordert, hier einzuschalten, daß wie A. Haupt und neuere Reisende keine Worte finden, um ihre Bewunderung für die Werke des Manuelinostils auszupprechen, andere wie Uhde, der Portugiese Vasconcellas, der Engländer Ford, welche fast nur für die architektonische Konstruktion ein Auge haben, dieselben recht tief hinuntersetzen und es bedauern, daß sie als große Kunstleistungen angesehen werden. — Man kann die konstruktiven Gedanken recht gering anschlagen, das Ornament aber in den bessern Leistungen und die Technik vorab bewundernswert finden, und so liegt auch hier das Richtige zwischen Lob und Tadel gegen die Mitte zu. Ein Grieche, das ist gewiß, hätte in den üppigen Formen nicht feinen Geschmack wiedergefunden, sondern asiatische Ueberladenheit; aber die Phantasie, die Mannigfaltigkeit der Motive und zahllose Einzelheiten nötigen doch Bewunderung ab.

Nicht minder glänzend und reich als die Bauten in Batalha und Belem ist der von João de Castilho gebaute Chor im Kloster der Christusritter in Thomar (Fig. 1022), doch die späteren Teile verlieren sich vollends in schwülstigen, überladenen, wild naturalistischen Bildungen. Andere Denkmale des Manuelinostils finden sich in Setubal, Coimbra, Evora etc., Ueberreste der Frühgotik im Cisterzienserkloster zu Alcobaça.

Verschiedene Urteile.

Thomar, Setubal, Coimbra, Evora, Alcobaça.

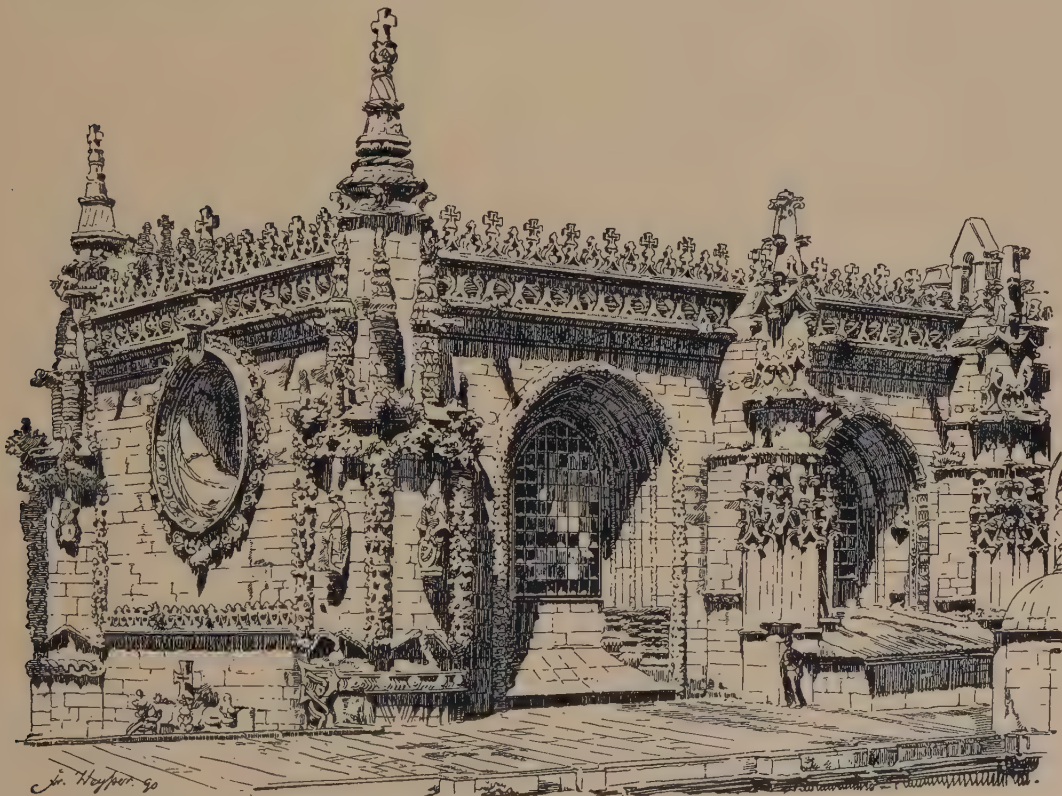


Fig. 1022. Oberteil des Chores der Christusritter, Thomar. Nach Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt a/M. (H. Keller) 1895.

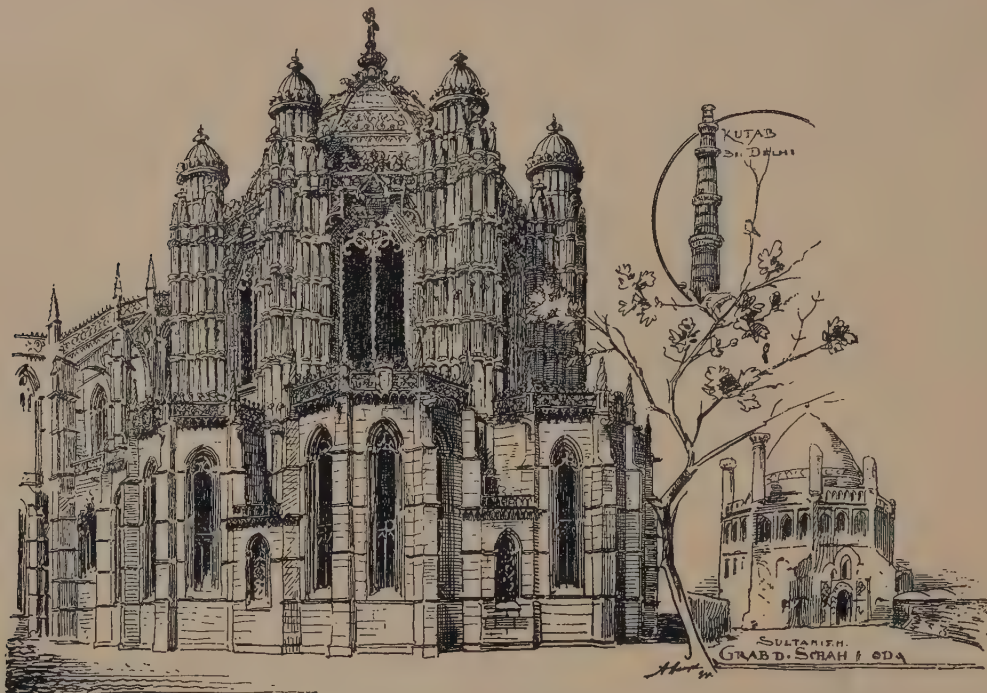


Fig. 1023. Die Capellas imperfeitas, Batalha. Wiederherstellungsversuch nach dem ursprünglichen Entwurf. Nach A. Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt a/M. (H. Keller) 1895.

LITTERATUR

zur Geschichte der gotischen Baukunst.

- Vgl. in der Litteraturangabe zur Geschichte der romanischen Baukunst (S. 471) die Werke von *Gailhabaud*, *Schnaase*, *Springer*, *F. v. Reber*, *Adamy*, *A. de Laborde*, *Chapuy*, *P. de Villaamil*, *Kugler*, *Bosc*, *Monumentos arquitectónicos de España*, *Moller*, *Britton*, *Puttrich*, *Knight*, *Kallenbach*, *Violet-le-Duc*, *Förster*, *Ricci*, *Krieg von Hochfelden*, *Otte*, *Lotz*, *Street*, *Grueber*, *Rosengarten*, *Fergusson*, *Rahn*, *Köhler*, *Redtenbacher*, *Saint-Paul*, *Mothes*, *Hartel*, *Dohme*, *Planat*, *Neuwirth*, *Kraus*, *Schäfer*, *Stier* etc.
- S. Boisserée*, Ansichten, Risse und einzelne Teile des Domes zu Köln. Stuttgart 1822—31.
- J. Britton*, Cathedral Antiquities of Great Britain. London 1835.
- J. Murphy*, Plans, elevations, sections and views of the church of Batalha in Portugal. London (1836).
- Pugin, Wilson and Walker*, Examples of Gothic Architecture. London 1838—40.
- Heideloff*, Die Ornamentik des Mittelalters. Nürnberg 1838—52.
- F. A. de Varnhagen*, Noticia historica e descriptiva do Mosteiro de Belem. Lisboa 1842.
- Raczynski*, Les arts en Portugal. Paris 1846.
- M. de Assas*, Album artistico de Toledo. Toledo 1848.
- Mithoff*, Archiv für Niederfachsens Kunstgeschichte. Hannover 1849—62.
- C. W. Schmidt*, Die Faksimiles der Originalpläne deutscher Dome. Trier 1850.
- R. von Rettberg*, Nürnbergs Kunstleben in feinen Denkmälern dargestellt. Stuttgart 1854.
- Heideloff und Müller*, Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Stuttgart 1855—64.
- G. Kallenbach*, Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst. München 1856.
- Fr. Kugler*, Geschichte der Baukunst. Stuttgart 1856—59.
- Hase, Ewerbek, Tenge etc.*, Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niederfachsens. Hannover 1856—83.
- M. de Guilhermy*, La Sainte-Chapelle de Paris après les restaurations. Paris 1857.
- Hall*, The Baronial Halls of England. London 1858.
- Caveda*, Geschichte der Baukunst in Spanien, übersetzt von P. Heyse. Stuttgart 1858.
- Brandon*, Analysis of Gothic Architecture. London 1860.
- A. Reichensperger*, Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart. Trier 1860.
- F. Adler*, Die mittelalterlichen Backstein-Bauwerke des preussischen Staates. Berlin 1862—69.
- J. Egle*, Das Münster in Ulm. Stuttgart 1862—72.
- F. Lose and L. Gruner*, The Terracotta-Architecture of North Italy. London 1867.
- Lassus et Duval*, Monographie de la cathédrale de Chartres. Paris 1867.
- F. Schmitz und L. Ennen*, Der Dom zu Köln, seine Konstruktion und Ausstattung. Köln 1868—77.

- A. Effenwein*, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau. Leipzig 1869.
K. von Lützow, Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Leipzig 1871.
B. Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Wien 1871—77.
Haffler, Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter. Stuttgart 1872.
J. P. N. da Silva, Notice historique et artistique des principaux édifices religieux du Portugal. Lisbonne 1873.
Müller und Stockbauer, Deutschlands bedeutendste Kathedralen. 1875.
K. Andree, Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Hochgebirge. Dresden (Gilbers) 1875.
R. Ménard, L'Art en Alsace-Lorraine. Paris 1876.
F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elfaß-Lothringen. Straßburg 1876—92.
Eyriès et Perret, Les châteaux historiques de la France. Paris 1877—79.
Preffel, Ulm und sein Münster. Ulm 1878.
C. Davillier, Les arts décoratifs en Espagne. Paris 1879.
L. Ennen, Der Dom zu Köln von seinem Beginne bis zu seiner Vollendung. Köln 1880.
C. Boito, Architettura del medio evo in Italia. Milano 1880.
A. Saint-Paul, Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique. Tours; 1881.
O. Mothes, Illustriertes Bau-Lexikon. Leipzig und Berlin 1881—84.
J. de Vasconcellos, Historia da arte em Portugal. Porto 1881—85.
Denkmäler der Baukunst, zusammengestellt, autographisch gezeichnet und herausgegeben von Studierenden der K. Technischen Hochschule zu Berlin. Lief. 10—16: Gotische Baukunst. Berlin (Ernst und Sohn) 1881—87.
A. Burckhardt, Das Schloß Vufflens. Zürich 1882.
Otte und Wernicke, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. Leipzig 1883—85.
R. Steche, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Dresden 1883—91.
E. Bark, Wanderungen in Spanien und Portugal. Berlin 1884.
A. Hauser, Stil-Lehre der architektonischen Formen des Mittelalters. Wien 1884.
H. Wiethase, Der Dom zu Köln. Frankfurt a. M. 1884—89.
J. Heise, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen. Danzig 1884—95.
M. Vieira Natividade, O mosteiro de Alcobaça. Coimbra 1885.
Saint François d'Assise, Paris (Librairie Plon) 1885.
V. Myskovsky, Kunstdenkmäler des Mittelalters und der Renaissance in Ungarn. Wien 1885.
R. Bergau, Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Brandenburg. Berlin 1885—86.
J. M. Quadrado y V. de la Fuente, Castilla la Nueva. Barcelona 1885—86.
Schäfer, Wörner und Wagner, Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen. Darmstadt 1885—91.
J. de Vilhena Barbosa, Monumentos de Portugal historicos, artisticos e archeologicos. Lisboa 1886.
Allen, The great Cathedrals of the world. Boston 1886.
F. M. Tubino, Estudios sobre el arte en España. Sevilla 1886.
A. Hartel, Köln in seinen alten und neueren Architekturen. Leipzig 1886.
R. Ford, Handbook for Travellers in Spain. London 1888.
P. Lehfeld, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Jena 1888—95.
J. Gestoso y Perez, Sevilla monumental y artistica. Sevilla 1889.
Strack, Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889.
Metzer Dombauplatz No. 4. Metz 1889.
Bloxam, Principles of Gothic Architecture. London 1889.
E. Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart 1889—90.
K. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin (Wasmuth) 1889—92.
Sousa Viterbo, O mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Coimbra 1890.
Gascón de Gotor, Zaragoza artística. Zaragoza 1890.
R. Pfeleiderer, Das Münster in Ulm. Ulm 1890.
A. Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt a. M. (H. Keller) 1890 und 95.
Ch. H. Moore, Development and character of Gothic Architecture. 1890.
J. Neuwirth, Wochenrechnungen und Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—78. Prag 1890.
G. Ungewitter, Lehrbuch der gotischen Konstruktionen, neu bearbeitet von *K. Mohrmann*. Leipzig 1890—92.
L. Gonse, L'Art gothique. Paris 1891.
L. Fumi, Il duomo di Orvieto e i suoi restauri. Roma 1891.
J. Neuwirth, Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag. Prag 1891.
P. Flot, L'Art en Espagne. Paris 1891.
E. Corroyer, L'Architecture gothique. Paris (Société française d'éditions d'art) 1891.
E. von Flottwell, Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg. Dresden (G. Kühmann) 1892.
J. Graus, Eine Rundreise in Spanien. Würzburg 1892.
K. Schäfer, Die mustergiltigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland. Berlin (Wasmuth) 1892.
P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Düsseldorf 1892 ff.
C. Suttler, Turmbuch. Turmformen aller Stile und Länder. Berlin 1893.
J. Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen. Prag 1893.
Burckhardt, Der Cicerone. Leipzig 1893.
Junghändel, P. de Madrazo und Gurlitt, Die Baukunst Spaniens. Dresden (J. Bleyl) 1893—98.
Spanien in Wort und Bild. Würzburg (L. Woerl) 1894.

- K. Uhde*, Baudenkmäler in Großbritannien. Berlin (Wasmuth) 1894.
Haendcke und Müller, Das Münster zu Bern. Bern 1894.
K. Baedeker, Belgien und Holland. Leipzig 1894.
Helmken, Der Dom zu Köln. Köln 1894.
A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. Das Mittelalter. Leipzig (E. A. Seemann) 1895.
Fr. Geiges und K. Günther, Unser Lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. Freiburg i. B. 1896.
A. Mauke, Die Baukunst als Steinbau. Basel (B. Schwabe) 1896.
A. Hartel und D. Joseph, Architektonische Details und Ornamente der kirchlichen Baukunst in den Stilarten des Mittelalters. Berlin 1896.
F. Geiges, Studien zur Baugeschichte des Freiburger Münsters. Freiburg i. B. 1896.
Aufleger und Hager, Mittelalterliche Bauten Regensburgs. München (L. Werner) 1897.
K. Baedeker, Spanien und Portugal. Leipzig 1897.
G. Ebe, Der deutsche Cicerone. Architektur. Leipzig 1897.
G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Der gotische Stil. Stuttgart (A. Bergsträsser) 1898.
J. von Egle, Die Frauenkirche in Eßlingen. Stuttgart (K. Wittwer) 1898.
 Freiburg i. B., die Stadt und ihre Bauten: *Fr. Kempff*, Unser Lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. Freiburg i. B. 1898.
Visconde de Condeixa, O mosteiro da Batalha em Portugal. Lisboa und Paris.
 Frankreichs historische Bauten. Eine Sammlung französischer architektonischer Meisterwerke vom 11. Jahrhundert bis zur Jetztzeit. Berlin.
H. Hartung, Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland. Berlin.
S. Hausmann, Elsassische und lothringische Kunstdenkmäler. Straßburg (W. Heinrich).
H. Havard, La France artistique et monumentale. Paris (Librairie Illustrée).
D. Joseph, Architektonische Meisterwerke alter und neuer Zeit in Deutschland, Belgien, Holland und der Schweiz. Berlin und New-York.
Lassus et Viollet-le-Duc, Monographie de Notre-Dame de Paris. Paris.
 La Normandie pittoresque. Le Havre. (Lemale et Cie.)
Raschdorff, Palast-Architektur von Oberitalien und Toskana vom 13.—17. Jahrhundert. Berlin.
G. Strafforello, La Patria. Geografia dell'Italia. Torino.
P. Villars, L'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande. Paris.
 Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Zürich. — Allgemeine Bauzeitung. Wien.
 Deutsche Bauzeitung. Berlin. — Gazette de Beaux-Arts. Paris.
 Mitteilungen der K. K. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Wien.
 Zeitschrift für Bauwesen. Berlin. — Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig.
 Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf.
 Empfehlenswert sind die photographischen Lager und Anstalten von *Alguacil* (Toledo), *Alinari* (Florenz), *Brogi* (Florenz), *L. Caron* (Amiens), *E. Compiègne* (Noyon), *Creifelds* (Köln), *F. Finsterlin* (München), *O. Forß* (Antwerpen), *Frith & Co.* (Reigate), *Giraudon* (Paris), *Hauser & Menet* (Madrid), *J. Fullien* (Genf), *K. Koch* (Nürnberg), *Laurent* (Madrid), *Lautz & Isenbeck* (Darmstadt), *J. Nöhring* (Lübeck), *J. Renier* (Chartres), *P. Robert* (Paris), *F. Rocchini* (Lissabon), *Römmeler & Jonas* (Dresden), *A. Schmitz* (Köln), *Schönscheidt* (Köln), *F. Schwarz* (Marienburg), *Trompette* (Reims), *J. Wlha* (Wien), der K. Meßbildanstalt in Berlin.

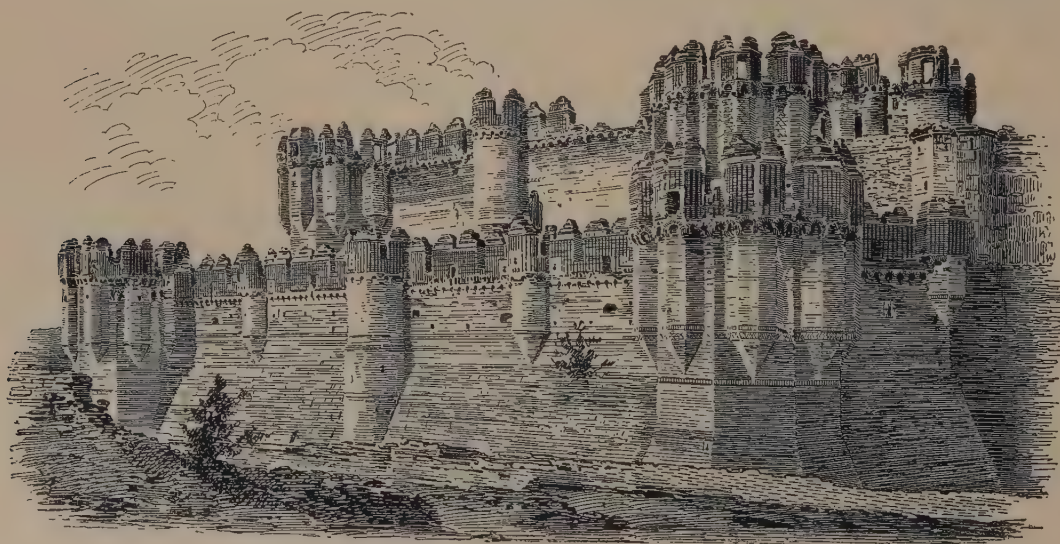


Fig. 1024. Schloß Coca, Segovia. Nach Originalzeichnung.



1. (Fig. 1025) Kathedrale von Clermont-Ferrand. 2. (Fig. 1026) Kathedrale in Antwerpen. 3. (Fig. 1027) Maria-Stiegen in Wien. 4. (Fig. 1028) Kathedrale in Lausanne. 5. (Fig. 1029) Kathedrale in Senlis. 6. (Fig. 1030) Kathedrale in Albi. 7. (Fig. 1031) Kathedrale in Coutances. 8. (Fig. 1032) Dom in Florenz. 9. (Fig. 1033) Kathedrale in Burgos. 10. (Fig. 1034) Dom in Nevers. 11. (Fig. 1035) Kathedrale in Laon. 12. (Fig. 1036) Kathedrale in Wells.

JOCH- UND STREBEWERKSYSTEME.

Nach G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes.

GOTISCHE BAUKUNST.



A. (Fig. 1037—1039) Notre-Dame, Paris. B. (Fig. 1040—1042) Kathedrale von Chartres. C. (Fig. 1043—1045) Münster in Freiburg i. B. D. (Fig. 1046—1048) Elifabethakirche in Marburg. E. (Fig. 1049—1051) Kathedrale von Reims. F. (Fig. 1052—1054) Sainte-Chapelle, Paris. G. (Fig. 1055—1056) Kathedrale von Beauvais. H. (Fig. 1057—1058) Dom zu Metz. I. (Fig. 1059—1061) Münster in Straßburg. K. (Fig. 1062—1063) Kathedrale in Wells. L. (Fig. 1064) Kathedrale von Canterbury. M. (Fig. 1065—1066) Kathedrale von Ely. N. (Fig. 1067) Kapelle in Windfor. O. (Fig. 1068—1070) Dom in Mailand. P. (Fig. 1071) Dom in Florenz, nach F. von Reber. Q. (Fig. 1072) Kathedrale in Toledo, nach J. Graus. R. (Fig. 1073) Kathedrale in Sevilla, nach J. Graus.

XIV.

DIE ARCHITEKTUR IN DER STILPERIODE DER RENAISSANCE.

A. ITALIEN.

I. GESCHICHTLICHE VORBEDINGUNGEN.

1) Neue Ideale.



Fig. 1074. Kapitell vom Palazzo Quaratesi, Florenz.

Der Baustil, welcher auf die Gotik folgte, wird italienisch als *Rinascita*, anderwärts gewöhnlicher mit dem französischen Worte *Renaissance*, das ist, die Wiedergeburt, bezeichnet, die Wiedergeburt der klassischen und zwar zunächst der antiken römischen Baukunst.

In der Malerei und Plastik tritt im Begriffe *Renaissance* das energische Erfassen der Natur als Hauptmerkmal hervor; die Klassizität der Form, in einem allgemeineren Sinne, und im Inhalt rückt in den zweiten und dritten Rang.

Diese Wiedergeburt der Architektur vollzog sich in Italien und ver-

breitete sich von dort aus über alle Kulturländer.

Die Gesetze und Formen der antiken Architektur, deren Denkmale und Ueberreste man stets vor Augen hatte, wirkten in der Bauhätigkeit Italiens, zumal in Rom und Toskana, zu allen Zeiten nach. Klassische Frieze und Simse, Kapitelle und Bogenkonstruktionen, Profile und ornamentale Motive finden sich in allen Stilen seit der Ausbildung der christlichen Basilika. Noch zäher hielt man in Italien am altrömischen Geschmack fest in Bezug auf die architektonische Raumpfindung und Raumbildung. Aus dieser Rücksicht erklärt es sich, daß die Gotik in Italien nie heimisch ward. Dem Südländer behagte die Eng- und Hochräumigkeit, der strenge mathematische Organismus und die gedrungene, gemessene Formbildung der Gotik niemals, während die helle Weiträumigkeit, die Freiheit und die schwellenden, elastischen, aus innerm lebendigem Trieb sich schwingenden Formen der römischen Bauten seiner Empfindung entgegenkamen.

Diese Wiedergeburt ist aber nicht so aufzufassen, als wenn man lediglich, nichts mehr und nichts weniger, die antiken, beziehungsweise die römischen konstruktiven und dekorativen Formen nachgeahmt und wieder aufgenommen hätte. Faßt man die Dinge auch bloß ganz äußerlich, so springt die Unmöglichkeit

Rinascita.

Bedeutung.

Vorbildungen in Italien.

Umfang des Begriffs.

einer derartigen Voraussetzung sofort in die Augen. Wenn die antiken Denkmale, vorab in Rom, damals noch zahlreicher und vielfach besser erhalten waren, so boten sie doch für die Aufgaben der Architektur in der Neuzeit natürlich nicht alle nötigen Vorbilder, z. B. für Kirchen und öffentliche Paläste, noch weniger für den Privatbau.

Geistiger
Um-
schwung.

Dazu kommen tiefer liegende Gründe. Durch bloße Wiederaufnahme früherer Stilformen entsteht kein neuer Stil. Wie wir dies schon öfters betont haben, ist jeder neue echte Baustil das Ergebnis veränderter geistiger, gesellschaftlicher, religiöser Zustände und Anschauungen, welche einen veränderten Geschmack, eine andere Empfindungsweise und neue Ausdrucksmittel bedingen und hervorrufen. Wenn daher einzelne Künstler und Baumeister selbst ehrlich meinten, die römische Kunst wieder erweckt zu haben und ihre architektonische Sprache zu reden, so täuschten sie sich selbst. Sie drückten mittels der römischen Bauformen ganz neue Empfindungsweisen, Gedanken und Ideale aus, und infolge des veränderten Inhalts änderten sich in manchen Beziehungen auch die Formen, die einzelnen Motive und deren Verbindungen. Wie man damals in gebildeten Kreisen für den schriftlichen Verkehr gerne die klassischen Sprachen, das Griechische und das Latein, anwendete, um in denselben neue Gedanken auszusprechen, so bekamen die klassischen Bauformen einen neuen Inhalt und machten damit selbst eine neue Entwicklung durch. Ueber dies alles war die Zeit zu reich an künstlerischem Vermögen und Können, an Gedanken und Idealen, um sich lediglich mit alten, abgenützten Formen zu begnügen.

Gotik und
Renaissance.

Auch einem ganz oberflächlichen Beobachter muß es sofort auffallen, daß zwischen der Gotik und der Renaissance ein ungeheurer Unterschied liegt; dort organische Gebundenheit, hier freie Kombination; dort mathematische Regel, hier freie Verhältnisse im Raum und in den Maßen; dort strenge, unerbittliche Gesetzmäßigkeit, hier freier Schwung zumal im zierenden Beiwerk; dort in Wirklichkeit nur eine Grundform, hier reichster Wechsel und größte Mannigfaltigkeit; dort Vertikalismus und Engräumigkeit, hier Horizontalismus und Weiträumigkeit: also überall Gegensätze in der Anlage, Komposition, Konstruktion, Dekoration, in Grund- und Aufrißen. Sind die Gegensätze zwischen beiden Stilen so groß, tiefgehend und mannigfaltig, und sind die Stile anderseits nur der Widerschein der Kultur und geistigen Verfassung der Zeiten, denen sie angehören, so setzt der Umschwung und der Uebergang von dem einen Stil zum andern die größten Veränderungen voraus, die sich allmählich vollzogen; mit andern Worten, es muß die Zeit der Gotik von der Periode der Renaissance auch durch die größten und tiefsten Gegensätze getrennt werden.

Der Umschwung hatte bekanntlich schon im 15. Jahrhundert, im Norden wie im Süden, begonnen; er war bereits eine vollendete Thatfache, als erst noch weltbewegende und umgestaltende Ereignisse eintraten, die Erfindung der Buchdruckerkunst, die Entdeckung der neuen Weltteile, später die Reformation oder die Glaubenstrennung. Dazu kamen andere Urfachen, welche von geringerer, aber immerhin sehr weitreichender Bedeutung waren, wie die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen u. s. f. Ein allgemeiner charakteristischer Unterschied zwischen dem gotischen Mittelalter und dem Zeitalter der Renaissance ist besonders zu bemerken. Wenn im Mittelalter auch allerlei Strömungen und Erscheinungen im Leben nebeneinander fließen oder sich kreuzen, den hellen Lichtseiten dunkle Schattenmassen gegenüberstehen, so war die Weltanschauung doch eine einheitliche,

so daß sie dem Individuum wenig freien Spielraum gestattete. In der Neuzeit ist es nicht mehr so. Anstatt wie Krystalle sich aneinanderzufügen, zerbröckeln und zerfallen alle Verbindungen, und das Einzelwesen, das Individuum sucht sich hervorzudrängen und sich Geltung zu verschaffen, und zwar auf allen Gebieten des Lebens, des Wissens, der Kunst, der Religion; alle Ueberlieferung, alle Autorität wird durchbrochen und soll für den Einzelnen nur insofern Geltung haben, als sie seinem persönlichen Ermessen behagt. Dieser einseitige und gefährliche Trieb findet in der Kunst seinen charakteristischen Widerschein und hilft manche Erscheinung erklären.

Neuer
Wert des
Indivi-
duums.

Die neuen geistigen Prämissen mußten einen neuen Stil hervorbringen, dies um so mehr, da die Gotik abgewirtschaftet hatte. Daß nun die neue Zeit den neuen Stil aus antik römischen Elementen herausbildete, dazu wirkten in Italien verschiedene Ursachen mit. Die erste derselben ist die schon anfangs berührte, nie ganz erloschene Vorliebe für die altrömischen Bauformen. Wir sehen etwas Aehnliches auf dem Felde der Politik: so oft man, unzufrieden mit bestehenden Zuständen, einen Umsturz derselben versuchte, so knüpfte man in Mittelitalien an das alte Rom, an seine Volkstribunen und Konsuln an, und der Hinweis der Rädelsführer auf altrömische Freiheit und Tyrannenhaß zündete immer bei der erregbaren Menge, so sehr spukte die Erinnerung an altrömische Herrlichkeit in den Köpfen. Was Wunder, wenn altrömische Baukunst auch einmal als Hebel für eine aufrechterische Reaktion, diesmal gegen die Gotik benützt wurde! Dazu kamen noch besondere in dieser Richtung fördernde und treibende Ursachen. Seit der immer größern Bedrohung Konstantinopels durch die Türken, besonders vom Beginne des 14. Jahrhunderts an, flüchteten viele Griechen nach Italien hinüber, darunter auch manche Gelehrte, Sprachkünstler, Altertumskenner, welche auf der Halbinsel den Sinn für altes klassisches Wissen, für die sprachlichen und künstlerischen Denkmale der Griechen und Römer förderten. Die Anregungen fielen auf das dankbarste Erdreich. Denn in Italien war unter den Gelehrten und Dichtern schon im 14. Jahrhundert eine außerordentliche Begeisterung für die Ueberreste römischer Bildung in Kunst und Wissenschaft erwacht. Diese Begeisterung machte das 15. Jahrhundert zur Periode des Humanismus und der Humanisten; so nannten sich die Hauptvertreter der neuen klassischen Richtung. Der Renaissance oder Wiedergeburt der altklassischen Kunst, ging mithin die Wiedergeburt der antiken Wissenschaft und Bildung theils voraus, theils zur Seite. Die eine förderte die andere.

Fortleben
antiker
Formen in
Italien.

Humanis-
mus.

Während bisher die antiken Denkmale der bildenden Kunst wenig Pflege gefunden, wurden sie jetzt mit einer wahrhaft rührenden Begeisterung gesucht und aufgehoben. Alle großen Künstler der Renaissance, Brunellesco, Donatello, Alberti, Filarete, Bernardo Rossellino, Domenico Ghirlandaio, Cronaca, Bramante, Raphael, Michelangelo, Peruzzi, Vignola, Palladio etc. holten ihre Weihen in Rom. Baumeister, Bildhauer und Maler zogen dahin, um die Bauüberreste zu vermessen, nachzuzeichnen und aufzunehmen und die Werke der Malerei zu bewundern und zu studieren; manche verwendeten mehrere Jahre auf diese Vorbildung. Schon im 15. Jahrhundert wurden die Ueberreste und Ruinen von ganz Italien und Frankreich, besonders die Ruinen von Verona und Nîmes, in den Kreis der eingehendsten Untersuchungen hineingezogen. Vom Studium und der Bewunderung ging man über zu idealen Rekonstruktionen und Abbildungen antiker Bauten. Ausgrabungen wurden von den Künstlern schon im 15. Jahrhundert veranstaltet; zu Anfang des

Einwirkun-
gen noch
vorhande-
ner antiker
Denkmale.



Fig. 1075 u. 1076. Kapitelle von S. Michele, Venedig, und vom Palazzo Comunale, Brescia. Nach Herdtle, Die Bauhütte. Stuttgart, K. Wittwer.

16. Jahrhunderts — unter Papst Leo X. — wurden die Ausgrabungen und Aufnahmen einer amtlichen Behörde unterstellt; Raphael erhielt am 27. Aug. 1516 die Ernennung zum ersten Direktor der Altertümer.¹⁾

2) Talent und Kunstfinn.

Außer-
ordentliche
Begabung

Totalität
der Kunst
und Künft-
ler.

Allseitige
Künstler.

Aber Italien besaß für die Renaissance nicht bloß Begeisterung, sondern auch Talent. Um es kurz auszusprechen: wir kennen seit den Tagen der Griechen keine Zeit, wo Kunstfinn und Geschmack so sehr ein Gemeingut waren, wie im 15. und in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Den reichsten Anteil an der fast überfließenden Gottesgabe hatten billig die Künstler selbst. Es zieht nicht nur in Architektur und Plastik und Malerei eine lange Reihe von Künstlern ersten und höchsten Ranges vorüber, auch die Talente zweiten Ranges, die mitunter zu den besten Leistungen sich aufraffen, sind sehr zahlreich. Doch dies ist nicht das Auffallendste, sondern das, was wir die Totalität des Künstlers und der Kunst nennen. Sehr viele der ersten Künstler betrieben nämlich nicht nur die eine oder andere der bildenden Künste, sondern waren in allen drei tüchtig und erfahren; manche zeichneten sich überdies in den redenden und mechanischen Künsten nicht weniger aus. Mit Recht bemerkt Burckhardt,²⁾ daß eine künstlerische Allseitigkeit im Mittelalter leichter war, da die Aufgaben und Ausdrucksweisen in allen Künsten einfacher, gleichmäßiger und von der Ueberlieferung abhängiger waren. Das Außerordentliche begann erst da, wenn ein Meister mehrere in gewaltigem Aufschwung begriffene, auf neue Ziele gerichtete Künste umfaßte. Dies offenbarte sich schon an den großen Meistern des 14. Jahrhunderts, welche die Renaissance einleiteten; Giotto war Maler, Baumeister und Bildhauer, Andrea von Pisa und sein Sohn Tommaso Bildhauer und Baumeister, der Florentiner Taddeo Gaddi Maler und Baumeister, Andrea di Cione (Orcagna) Maler, Bildhauer, Baumeister und Dichter. An der Spitze der Meister der eigentlichen Renaissance steht Brunellesco, zuerst Goldschmied, dann Mechaniker, Bildhauer, Architekt, Meister der Perspektive und riesiger Kriegebauten; Ghiberti bethätigte sich ebenfalls erst als Goldschmied, dann als Maler, bevor er als Erzarbeiter seine plastischen

¹⁾ Ueber den Ruinenkultus und überhaupt über die Wiedererweckung des Altertums vgl. Die Kultur der Renaissance in Italien von Jakob Burckhardt; zwei andere klassische Bücher von demselben Verfasser, welche vielfach als Wegweiser benützt wurden, sind Geschichte der Renaissance in Italien und Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. Besseres wurde über die Kunst der Renaissance in Italien nicht geschrieben.

²⁾ Geschichte der Renaissance (2. Aufl.) S. 18.

Wunderwerke schuf. Raphael war Maler, Architekt und wohl auch Plastiker. Ob Michelangelo Größeres und Staunenswerteres schuf in der Architektur, Plastik oder Malerei, darüber streiten sich die Kunstgelehrten, dazu war er Ingenieur, Dichter u. f. w. Unglaublich ist vollends die Vielseitigkeit Leonardo da Vincis, in der Architektur, Plastik, Malerei, Musik, in der gebundenen und profaischen Rede, in der Mathematik, Naturwissenschaft, überall war er ein Meister. Selbst geringere Talente besaßen in der goldenen Zeit der Früh- und Hochrenaissance eine merkwürdige geistige und technische Gewandtheit und Vielseitigkeit. Einen auffallenden Gegensatz zu dieser Erscheinung bieten Tizian und Correggio, welche Maler und nur dies blieben.

Aus der Allseitigkeit oder wenigstens Vielseitigkeit der Künstler folgte die Totalität in der Kunst. Mag man gegen die Renaissance auch manche Vorwürfe erheben, unbefritten bleibt das Verdienst, daß sie Bauten geschaffen, in denen eine ganz wunderbare Harmonie im Ganzen und Einzelnen uns entgegenweht. Der Grund liegt darin, daß die einzelnen darin vertretenen Künste wieder eine Kunst geworden sind. Der Architekt genügt eben nicht bloß seiner eigenen, engern Aufgabe, alles Andere und Weitere dem Plastiker, dem Maler, dem Dekorateur überlassend, er dachte sich das Bauwerk als ein fertiges Ganze mit dem architektonischen, malerischen, plastischen und ornamentalen Schmuck, die Wände mit figurenreichen Gobelins oder mit Bildern bedeckt, d. h., mit Wandmalereien, die für den Ort bestimmt und gedacht waren, nicht aber behängt mit den zufälligen Produkten der Staffelei, das Stiegenhaus, die Hallen, die Nischen mit Bronze- und Marmorfiguren, die Zwischenfelder mit plastischen und malerischen Ornamenten; er dachte sich selbst die Möbel, groß, breit und prächtig, und die Wandkästen gefüllt mit den edelsten Gefäßen und Geräten. Darum zeigen auch die italienischen Paläste jener Zeit nicht bloß die groß gedachte Anlage, die hohe, edle Würde, die schwungvolle Pracht, sondern vor allem auch die Zusammengehörigkeit, die Charakterharmonie aller Bestandteile.¹⁾

Einheit der
Kunst.

¹⁾ Geschichte des modernen Geschmacks von J. v. Falke, S. 52.

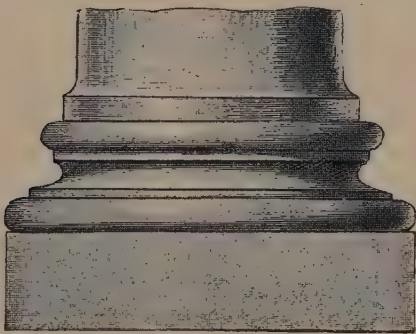


Fig. 1077 u. 1078. Kapitelle vom Palazzo Riccardi und von S. Spirito, Florenz, Phot. v. Gebr. Alinari.

Allgemeine
Kunstliebe.



Stadtgemeinden.



Fürsten.

Fig. 1079. Ionische Säule vom Palazzo Riccardi zu Florenz.

Ebenso auffallend, wie die Vielseitigkeit der Künstler ist der hohe und reine Geschmack und das lebendige Interesse für die Kunst, welches in Italien alle Schichten der Gesellschaft von den höchsten bis zu den untersten durchdringt. Seit den Tagen der Griechen wurde auch dies nie mehr in dem Maße gesehen, niemals waren Geschmack und Kunstsinne so sehr ein Gemeingut geworden. Dies offenbart sich am besten und schönsten in größern und kleinern Stadtgemeinden. Es ist nichts Seltenes, daß die Bürgerschaften in Florenz, Siena etc. Bittschriften um Ausführung oder Vollendung öffentlicher, besonders religiöser Bauten, oder Beschwerden über verzögerte Unternehmungen oder mangelhafte Instandhaltung bestehender Denkmale einreichen, in Bau- und Kunstfachen Steuern beschließen, weil sie das Schönste und Beste anstreben u. f. w. Einen ganz besondern, noch höheren Bau- und Kunsteifer bethätigen die Fürsten und Gewaltherrscher in den einzelnen Städten. Die großen Medici in Florenz, die Visconti und Sforza in Mailand, die Gonzaga in Mantua, die Manfredi in Faenza, die Malatesta in Rimini, die Este in Ferrara, die Montefeltro in Urbino u. f. w.;

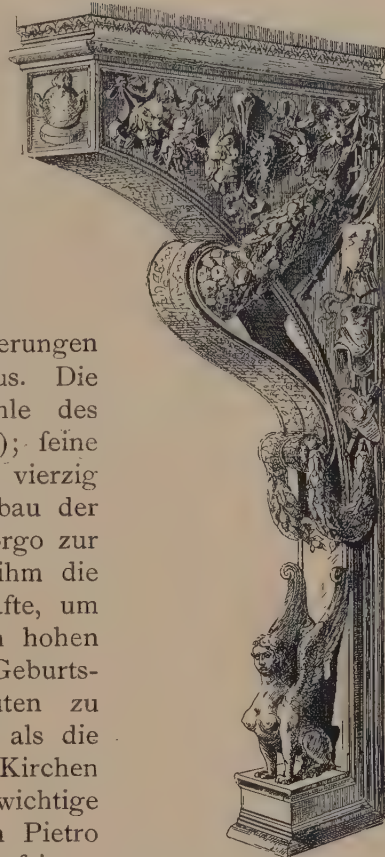
u. f. w., alle wollten Sinnbilder und Denkmale ihrer Macht und Herrschaft begründen und ihre Erinnerung und den Dank der Unterthanen an deren Dauer knüpfen. Daß reiche Privatleute den Fürsten nacheiferten, ist selbstverständlich. Infolge dieser Baulust auf Grund eines gediegenen Geschmacks und eines hohen monumentalen Sinnes ist Italien in dieser Zeit zum Lande der Paläste geworden. Selbst kleinere Provinzialstädte haben so schöne und so viele Bauanlagen — wenn auch heute freilich in verwahrlostem Zustande —, daß sie große und bedeutende Städte der nordischen Länder weit überragen.

Monumentaler Sinn.

Eine der wirksamsten Triebfedern dieser außerordentlichen Kunstthätigkeit ist, wie oben bemerkt worden, ein hoher monumentaler, großartiger Sinn, welcher über das Kleinliche, über die Interessen der Gegenwart, über allen leeren, bloß äußern Schein, der mit falschen Mitteln gleißt, hinweggeht und das Echte, Dauernde, Große anstrebt; daher der hohe Schwung, der Adel und die Vornehmheit, welcher das ganze damalige gesellschaftliche Leben kennzeichnet und sich auch in dem festen, selbstbewußten Auftreten, ja selbst in der malerischen, schönen Tracht der edeln Gestalten kundgiebt, wie sie uns in zahllosen Gemälden und Fresken der Früh- und Hochrenaissance entgegentreten. Es wäre ungerecht, neben diesem hohen, weltlichen Schwung die andern Triebfedern des gesteigerten Kunstlebens zu vergessen, nämlich die Religion. Ähnlich wie im Mittelalter, war das Volk immer noch gerne bereit, für religiöse Denkmale große Opfer zu bringen, wenn auch, zumal die Bauthätigkeit, sich weit mehr als früher, der profanen Architektur zuwandte. Einen neuen Aufschwung nahm

dagegen die religiöse Architektur, als infolge des Konzils von Trient die echte und wahre kirchliche Reformation durchgeführt wurde. Leider waren die goldenen Tage der Renaissance schon vorüber, als die neuen Anregungen ausgingen.

Es ist hier der Ort, einiges über den Anteil der Päpste an der Renaissance in der Kunst anzufügen. Während der Residenz der Päpste in Avignon 1308 bis 1378 war Rom in Trümmer gefallen. Die ersten Päpste seit der Rückkehr nach Rom kamen nicht über die allernötigsten Ausbesserungen an Kirchen und an ihrer eigenen Wohnung hinaus. Die Reihe der großen Kunstfreunde auf dem Stuhle des heiligen Petrus eröffnet Nikolaus V. (1447—1455); seine Pläne waren weitausschauend: Herstellung der vierzig Stationskirchen Roms und der Stadtmauern, Neubau der St. Peterskirche und des Vatikan, Umbau des Borgo zur Wohnung für den ganzen Hof; allein es fehlte ihm die Zeit und es mangelten ihm die künstlerischen Kräfte, um „über Nacht ein neues Athen zu bauen“. Gleich hohen Kunstsinns besaß Pius II. (1458—1464). Seinen Geburtsort Corsignano schuf er durch glänzende Bauten zu Pienza, zur „Piusstadt“ um. Noch baulustiger als die Vorgänger war Sixtus IV. (1471—1484); viele Kirchen Roms, wie die für die Geschichte der Renaissance wichtige Sixtinische Kapelle, Santa Maria del Popolo, San Pietro in Montorio, Sant Agostino etc., entstanden unter seinem Pontifikate. Mit dem 16. Jahrhundert, unter den großen kunstliebenden Päpsten Julius II. (1503—1513) und Leo X. (1513—1521) übernahm Rom entschieden die Führung in der Kunstentwicklung, alle größten Talente traten am liebsten beim apostolischen Stuhl in den Dienst. Die neue St. Peterskirche wird zum Orientierungspunkte in der Architektur bis in die neuere Zeit hinein. — Seit Pius II. erwachte auch der Baueifer der Kardinäle; eine sehr große Zahl von Palästen und Kirchen, zumal in Rom, Bologna etc., bekunden ihren Kunstsinns und ihre fürstliche Freigebigkeit.



Rom und
die Päpste.

Fig. 1080. Konsole aus den
Borgiazimmern. Vatikan.
Nach Herdtle, Die Bauhütte.
Stuttgart, K. Wittwer.

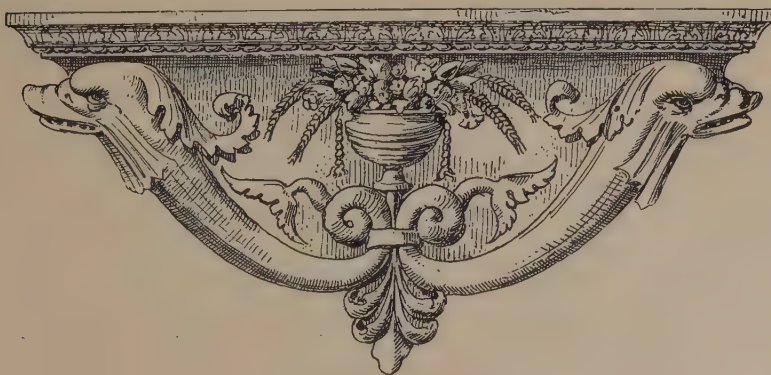


Fig. 1081. Konsole aus Florenz. Nach Herdtle, Die Bauhütte.

3) Religion und Renaissance.

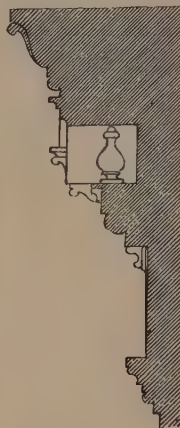
Wie gestaltete sich das Verhältnis der Kunst der Renaissance zur Religion, zum Christentum und zur Kirche?

Die Antworten hierauf gehen vielfach in der denkbar schroffsten Weise auseinander.

Gegen-
sätze und
Wider-
sprüche.



Fig. 1082. Terracottagesimse. Bologna. Nach Herdtle, Die Bauhütte.



der. Die einen sehen in der Renaissance einen vollständigen Abfall von der kirchlichen Kunst und Ueberlieferung, eine durch und durch heidnische Kunst, deren Formen ungeeignet und unfähig seien, christliche Gedanken auszudrücken. Die weitere Folgerung, welche sie daraus ziehen, ergibt sich von selbst, daß

nämlich die religiösen Denkmale dieses Stiles, weil der Religion unwürdig, keine Daseinsberechtigung haben. So sagt der Freiherr von Sacken vom Renaissancestil kurz und bündig: „... er ist ohne religiöse Grundlage, hält sich nicht an die Bedingungen des Kultus und ist überhaupt wie die römische Kunst, die er nachahmt, durchaus weltlich; daher für Kirchengebäude weniger passend, obwohl auch hier oft eine großartige Massenwirkung erzielt wurde.“¹⁾ Wenigstens ein Zugeständnis! Freilich wird es sofort teilweise wieder aufgehoben, da die „kühlen Räume“ „wohl für das italienische Klima wünschenswert,“ in nördlichen Ländern dagegen „als ein fremdartiges Element erscheinen.“ Andere beanspruchen für die Renaissance nicht nur dieselben religiösen Rechte wie für die vorausgehenden christlichen Stile, sondern wollen überdies, daß ihr mancherlei Vorzüge in Rücksicht auf die Dekoration, die Freiheit der Konstruktion und Kombination, ferner in den dem Gottesdienst vorzüglich entsprechenden großartigen Raumbildungen zuerkannt werden.

Es muß zuvörderst bemerkt werden, daß ein billiges, unparteiisches Urteil

etwas anders lauten wird, je nachdem es Werke der Renaissance oder des Barocco und des Rokoko beschlägt. Wir handeln hier nur von den drei Perioden der Renaissance; der Barocco wird später in einem eigenen Abschnitte besprochen. Da im besondern die architektonischen Formen nie eine so bestimmte und gemeinverständliche Sprache reden wie die Plastik und Malerei, so ist jeder gerechten Beurteilung große Vorsicht geboten.

Was auf die Renaissance einen Schatten wirft, ist der Humanismus, welcher bei ihrem Entstehen Geburtshilfe leistete. Der Humanismus war in sehr vielen seiner Vertreter nicht bloß glaubensfeindlich, sondern christusfeindlich, heidnisch und führte in Gefinnung und Leben und daher auch in das

Unter-
schied der
Perioden.

Humanis-
mus.



Fig. 1083. Balustrade in der Sixtinischen Kapelle, Vatikan. Nach Herdtle, Die Bauhütte.

¹⁾ Katechismus der Bauhütte (Leipzig).

künstlerische Schaffen eine merkwürdige, bedenkliche Freisinnigkeit und Lockerheit ein. Aber wo viel Schatten, ist auch viel Licht; die Zeit trug daneben die schönsten, besten Keime in ihrem Schoße.

Die Renaissance als die Kunst der Reformation darstellen, ist ein Anachronismus. Die Renaissance war schon da, als die Reformation kam, und diese hatte keine, wenigstens keine religiöse Kunst; sie hat im Gegenteil da, wo sie zum Durchbruch kam, wie in Deutschland, den herrlichsten Anfätzen, den meistversprechenden Anfängen ein jähes, trauriges Ende bereitet. Hätte sie übrigens eine Kunst im Gefolge gehabt, so dürfte diese deswegen nicht verurteilt werden, wenn sie wahre Vorzüge bieten würde.

Die Renaissance vollends eine heidnische Kunst nennen, heißt allzusehr über das Ziel hinauschießen. Wird dieser Vorwurf erhoben, weil, zunächst in der Architektur, die Elemente derselben aus der antiken römischen Kunst hergenommen sind, so muß man mit gleichem Rechte denselben Vorwurf und Tadel auf den Basilika-Stil, ferner auch auf den byzantinischen und romanischen Stil ausdehnen, was bisher noch niemand eingefallen ist. Alle diese Stile entlehnten das Formenalphabet bei der antiken, römischen Kunst, verwendeten allerdings dasselbe in eigentümlicher Weise. Die antike Kunst ist der christlichen Taufe fähig wie die antike Wissenschaft, wie die Träger beider, die Griechen und Römer, es waren. Die Thatfache, daß den Päpsten ein so hervorragender Anteil an der Entwicklung der Renaissance zukommt, daß die erste und bedeutendste Kirche der Christenheit in diesem Stile erbaut ist, und geradezu zahllose andere Kirchen dieselben oder ähnliche Stilformen zeigen, und daß endlich diese Kunst-

richtung in der Kirche und zwar nicht einmal in ihrer edelsten Entwicklung mit der echten Reformation des Trienter Konzils zusammenfällt, beweist hinlänglich, daß die Behauptung einen merkwürdigen Widerspruch in sich schließt, die Renaissance sei an sich eine der Religion unwürdige, ja selbst heidnische Kunst.

Die Schönheit bleibt wie die Wahrheit immer und ewig dieselbe, aber verschiedene Zeiten lieben verschiedene Formen des Ausdrucks und haben verschiedene Ideale. Jede Kunst-

Reformation.

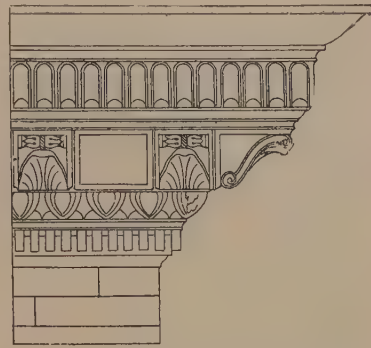


Fig. 1084. Gefims vom Palazzo Riccardi, Florenz.

Ob die Renaissance eine heidnische Kunst.



Fig. 1085. Fries von der Scuola di S. Marco, Venedig. Phot. Alinari, Florenz.

Kunstgeschichte, I. Bd.

Die Renaissance und kirchliche Bauten.



Renaissance und Zweckmäßigkeit.

Fig. 1086. Wandfüllung von der Scuola di S. Marco, Venedig. Phot. von Alinari, Florenz.

her wie jede Zeit und jede Kultur ihre Berechtigung, freilich nur im relativen Sinne. Es kann in keiner Weise bewiesen werden, daß die Planbildung, die Konstruktion, Aufriß, Dekoration, daß, um das Eigenste der Renaissance zu nennen, das Streben nach schönen Verhältnissen und Weiträumigkeit irgendwie mit den religiösen Ideen und christlichen Anschauungen weniger verträglich wären, als die Formen anderer Stile. Daß weite, lichte Hallen, welche das Gefühl des Feierlichen, Erhabenen vermitteln, daß eine heitere, von höchstem Reize und Zauber erfüllte Dekoration, welche ihre Motive gerne dem sinnlichen Naturleben entlehnt, daß die glücklichsten Linien und Verhältnisse, welche wie eine schmeichelnde Musik bestricken, die herrlichste und kostbarste Mitgift für den Palast- und überhaupt für den Profanbau sind, ist gewiß, aber alle diese Elemente können mit gleichem Glück und Erfolg im Dienste der Religion auf kirchliche Bauten übertragen werden. Es ist ungerecht und widersinnig, die Renaissance-Kirchen zu verurteilen, weil sie einen festlichen, heitern Eindruck machen; denn die Religion verträgt sich mit diesen Stimmungen ebenfogut, wie mit dem Ernste und der Strenge der romanischen Kirchen.

Dazu besitzen die Renaissance-Kirchen eine ästhetisch-praktische Eigenschaft von höchstem Werte, die Zweckmäßigkeit. Der Baukünstler geht darauf aus, große, weite, einheitliche, möglichst unbehinderte, durch Säulen oder Pfeiler nicht zerschnittene Haupträume zu schaffen. Das Mittelschiff verbreitert

sich nach Möglichkeit; die Seitenschiffe werden dafür enger und sinken manchmal zu Seitengängen mit oder ohne Kapellenreihen herab. Die großen, weiten Mittelbauten sind für den einheitlichen Hauptgottesdienst wie gemacht, denn sie fassen große Volksmengen und bieten fast allen Kirchenbesuchern einen freien Ausblick auf den Choraltar und die Kanzel, — besser, als dies in den mittelalterlichen Stilbauten der Fall ist.

Verhältnis zu Plastik und Malerei.

Auch das ist ein hoher Vorzug der Renaissance-Baukunst, der religiösen wie der profanen, daß sie für die Plastik und Malerei in den weiten, hohen Hallen die denkbar günstigsten Räume schafft. In keinem andern Stile verbinden sich die drei bildenden Künste so enge miteinander und wirken so einträchtig zu den höchsten Triumphen zusammen.

Renaissance und Gotik.

Wir wiederholen hier eine früher aufgeworfene Frage: soll damit das z. B. der Gotik gespendete Lob wieder geschmälert oder in Abrede gestellt werden? Gewiß nicht. Die Gotik besitzt ihre unantastbaren, hohen Vorzüge, aber andere als die Renaissance. Man muß frei, billig und objektiv genug sein, um das Gute hier und dort zu erkennen und anzuerkennen. Vollends sind wir nicht der Ansicht, daß vom religiösen Standpunkt über die Renaissance ein Verdammungsurteil ausgesprochen werden dürfe oder könne, oder daß es löblich und gut

fei, Kirchenbauten der Renaissance zu „romanisieren“, wie dies heutzutage vielfach geschieht. Nur was wirklich unschön und unwürdig ist, darf in der Kunst kein Bürgerrecht erhalten und nicht in den Dienst der Religion gezogen werden.

4) Die Theoretiker.

Wenn ein Stil im Entstehen ist, geht die Praxis voraus, die Theorie setzt später ein und zieht aus den Denkmälern die Regeln ab. Es ist bei der Renaissance nicht anders, nur beginnen die Theoretiker ihre Arbeit früher, dafür waren die meisten zugleich erfahrene, tüchtige Baumeister.

Die erste, nächste Quelle für die theoretischen Studien waren die Ueberreste der antiken Bauten. Ein anderes antikes Denkmal, welches einen außerordentlichen Einfluß geübt hat, ist selbst theoretischer, wissenschaftlicher Art, nämlich die zehn Bücher über römische Architektur, welche um den Beginn der christlichen Zeitrechnung der Baumeister Vitruvius Pollio schrieb und dem Kaiser Augustus widmete. Trotz der ungleichen, bald breiten, bald knappen und schwer verständlichen formellen Darstellung, trotz der innern Mangelhaftigkeit in der Behandlung technischer Fragen mußte das Werk dem 15. und 16. Jahrhundert doch ein überaus großes Interesse und eine reiche Fundgrube bieten. Das Buch wurde leidenschaftlich studiert, erklärt und ausgedeutet, ähnlich wie die Ruinen. Doch wie man diese nicht sklavisch nachahmt, so wurde auch Vitruv frei benützt; das geschriebene Wort wie die in den Ueberresten verkörperte Regel sollte nur dazu dienen, die Formsprache zu bereichern, um dann als Ausdrucksmittel für eigene, neue Bauideen zu dienen. Es gab freilich auch Fanatiker, welche dem Vitruv ein unantastbares Ansehen beileigten und ihm auch dann Recht gaben, wenn er, was nicht selten, mit den antiken Bauten im Widerspruch steht. Solche Uberschwenglichkeiten riefen die Reaktion hervor, deren Wortführer kein geringerer als Michelangelo war, der es offen aussprach, man müsse die Fesseln wieder sprengen, welche man der Baukunst angelegt. Die oft engherzigen Anschauungen und Regeln Vitruvs hatten immerhin das Gute, daß sie vor der Schrankenlosigkeit und Verwilderung in der Formgebung warnten, die später einriß.

Wir nennen hier die vorzüglichsten Namen der Theoretiker im Zusammenhang, bis hinab zur Barockzeit.

Fast bis an den Beginn der Frührenaissance hinauf reicht Leon Battista Alberti (1398–1472) aus Florenz, ein großes, vielseitiges Talent, einer der Hauptförderer des neuen Stils. Im Jahre 1452 überreichte er dem Papste Nikolaus V. sein Werk über das Bauwesen. Alberti erkannte schon ganz klar gegenüber der streng organisierenden Gotik das Wesen der Renaissance, indem er sie als die Kunst des Raumes und der Massen, der rhythmischen Bewegung



Fig. 1087. Fries vom Dogenpalast, Venedig. Nach Herdtle, Die Bauhütte.

Vitruvius.

Alberti.

Filarete.
Fr. di
Giorgio.
L. da
Vinci.
Fra Gio-
condo.
Serlio.



Fig. 1088. Pilafterkapitell in der Sakristei
von S. Spirito, Florenz.

und der Verhältnisse auffaßt. Wir werden in der ästhetischen Beurteilung der Renaissance auf seine Anschauungen zurückkommen müssen. Auf Alberti folgten die Baulehren des Antonio Averulino genannt Filarete und des Francesco di Giorgio, deren Werke nur teilweise oder in Auszügen veröffentlicht wurden. Lionardo da Vinci und Fra Giocondo behandelten manche einschlägige Fragen. Bedeutender als Schriftsteller ist Sebastiano Serlio (1480—1552) aus Bologna. Sein architektonisches Sammelwerk besteht aus sieben Büchern; die zwei ersten handeln von der Geometrie und Perspektive; das dritte enthält Messungen nach Antiken in Rom, Verona, Pola, Neapel, Benevent, Ancona; die folgenden Abteilungen geben die Lehre von den architektonischen Ordnungen und deren Anwendung auf mo-

derne Bauten. Er studiert die Antike mit künstlerisch messendem Auge und jede Baute als ein Ganzes, um sofort dem Gefundenen und Empfundenen in neuen Entwürfen Gestalt zu geben.

Reicht schon Serlio in die Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts hinein, so gehören derselben voll und ganz Vignola und Palladio an. Der erstere, Giacomo Barozzi (1507—1573) von Vignola, daher sein Beiname, unter welchem er zumeist bekannt ist, ward zum Gesetzgeber der neuen italienischen Architektur durch sein Werk über die fünf Säulenordnungen, worin er allerdings das Wesen der antiken Architektur nicht richtig faßte und ihr die höhere künstlerische Freiheit nahm und sie in starre Regeln bannen zu können meinte, indem er die Ordnungen nur als den ein für allemal fertigen, nach streng mathematischen Proportionen geregelten formalen Ausdruck und als äußern Schmuck des Baukerns betrachtete. — Der große Palladio (1518—1580) schrieb vier Bücher über die Baukunst. Keiner der Architekten des 16. Jahrhunderts kannte die Antike besser als er, keiner faßte sie freier und edler, keiner, so wie er, als organische Schöpfung in ihrer Ganzheit auf. Bereits in die Zeit des Barocco reicht der Gegner Palladios Vincenzo Scamozzi (1552—1616) von Vicenza; er schrieb ein Werk über die Baukunst; besondere Verbreitung fand die Abhandlung über die Säulenordnungen, zu welchen er, was für den Barocco bezeichnend ist, eine sechste, den Ordine eroico, hinzufügen wollte, aber ohne Glück. Der eigentümlichste Theoretiker des Barocco ist der Jesuit Andrea Pozzo (1642—1709) von Trient, Maler und Architekt, besonders ausgezeichnete Kenner der Perspektive, ein tüchtiges Talent und eine übersprudelnde Phantasie. In seinem Werke über die Perspektive für Maler und Baumeister lehrt er die waghalfigsten Kunststücke, die wunderlichsten und krauften Dinge neben vortrefflichen Gedanken. In mancher Hinsicht gleicht ihm der Theatiner Don Guarino Guarini (1624—1685) von Modena, Architekt und Fachschriftsteller.

5) Die Epochen.

Die Renaissance machte eine rasche und charakteristische Entwicklung in drei Epochen durch, in der Früh-, Hoch- und Spätrenaissance. Zu einem klaren Verständnis ihres Verfahrens in der Konstruktion, Komposition und Dekoration, wovon in den folgenden Kapiteln gehandelt wird, ist es notwendig, dieser Entwicklung nach drei Zeitabschnitten stets bewußt zu sein.

Die Frührenaissance fällt so ziemlich mit dem 15. Jahrhundert zusammen und wird daher nach italienischer Manier als Quattrocento bezeichnet. Für den Beginn des neuen Stils wird gewöhnlich das Jahr 1420 angesetzt. In diesem Jahre wurde nämlich eine Versammlung der berühmtesten Baumeister nach Florenz berufen; es handelte sich um die Vollendung der Florentiner Kathedrale, im besondern um den Bau der riesigen Kuppel in den Formen und im Geiste des neuen Stils.

Die Hochrenaissance wird als Cinquecento, 16. Jahrhundert bezeichnet und auch oft so begrenzt. In Wirklichkeit dauert die Höhe und Blüte des Stils nur bis ca. 1540; dann traten bereits die ersten Spuren der Abkehr vom ursprünglichen Ideal ein; die Zeit von 1540 bis ca. 1590 wird daher als Spätrenaissance bezeichnet.

Hierauf folgt die Zeit des Barocco, welche sich vom letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bis in die Neuzeit, ungefähr bis 1780 erstreckt. Wie früher bemerkt worden, wird von dieser Periode später unter eigenem Stichwort gehandelt.

Diese Auscheidung und Umgrenzung der Epochen, sowie manche der vorausgehenden Ausführungen haben zunächst nur für Italien Geltung. Nahmen auch frühere Baufälle in den einzelnen Ländern manche charakteristische Eigentümlichkeiten an, so ist dies bei der Renaissance in viel höherem Grade der Fall. Wir behandeln daher getrennt zuerst die Renaissance in Italien,



Fig. 1089. Pilafterkapitell von S. Spirito, Florenz. Phot. Brogi.

Frührenaissance.



Fig. 1090. Fenster vom Spital in Mailand. Phot. von G. Sommer & Sohn, Neapel.

Hoch- und Spätrenaissance.

Barocco.



Fig. 1091 und 1092. Fenster vom Dome zu Como und Palaſt-
fenſter aus Florenz.

dann ihren Verlauf in den übrigen Ländern.

II. DAS KONSTRUKTIVE VERFAHREN IN DER RENAISSANCE.

Das konstruktive Verfahren des griechischen Stils oder der Gotik darzulegen, iſt mit keinerlei Schwierigkeit verbunden, da es ſich an eine Hauptgattung der Bauten knüpft, an den Tempel, und innerhalb dieſer Gattung an einen Typus, ſo daß die einzelnen Tempel und Kirchen, wie verſchieden ſie auch untereinander ſcheinen, doch nur ein Mehr oder Weniger an

Umfang, an Pracht und Aufwand von Mitteln darſtellen, nicht neue oder andere Konſtruktionsweiſen. Auch die einzelnen Glieder und Formen der Konſtruktion laſſen ſich in den genannten Stilen erſchöpfend aufführen und zuſammenfaſſen. Der Grund liegt darin, daß der griechiſche Stil und die Gotik ſtreng organiſch verfahren, mit durchgreifender Geſetzmäßigkeit und feſter Ordnung. Das Prinzip oder die Grundlage dieſer beiden Stile iſt daher vorherrſchend konstruktiver Art, eben dieſe durchgreifende innere Geſetzmäßigkeit, welche die ſtützenden und tragenden Glieder und die Dekoration beherrſcht.

In der Renaissance iſt es ganz anders. Ihre Baukunſt beruht keineswegs auf organiſcher und konstruktiver Einheit und gleichartiger Geſetzmäßigkeit; ihr Grundgeſetz iſt daher auch nicht konstruktiver, ſondern überwiegend äſthetiſcher Natur, es iſt die Harmonie, der Rhythmus, das Verhältniß, oder wie man es nennen will. Die Renaissance iſt eben ein frei abgeleiteter Stil; das Erſte und Wichtigſte, was die überſchüſſige künſtleriſche Kraft der Zeit von ihr forderte oder vielmehr als geſtaltende, belebende und alles durchdringende Seele hineinlegte, war dieſes äſthetiſche Grundgeſetz, der freie, ſchöne Rhythmus in Maſſen und Räumen. Sofort mußte die Konſtruktion und die organiſche, ſtrenge Geſetzmäßigkeit zum Zweiten und minder Wichtigem herabſinken. Die Renaissance hält ſich daher nicht an ein einziges konstruktives Verfahren, ſie lehnt grundſätzlich keines ab, das mit ihrem äſthetiſchen Grundgeſetz vereinbar iſt.

Dieſe grundſätzliche Verſchiedenheit zwiſchen den organiſchen Stilen im vorzüglichſten Sinne, dem griechiſchen Architravbau und der Gotik, gegenüber der Renaissance muß immer feſtgehalten werden, um ſich ein freies, unparteiſches Urteil zu wahren.

Aus dem äſthetiſchen Grundgeſetz ergibt ſich die Schwierigkeit, die Konſtruktionsweiſen und deren Glieder vollzählig aufzuführen, weil es ſich, wie bemerkt, mit den verſchiedenſten Formen verträgt. — Eine andere Schwierigkeit fließt daraus, daß der perſönliche Geſchmack der einzelnen Baukünſtler von größerer Tragweite iſt und die Formbildung, Kompoſition, Konſtruktion und

Die Gotik
organiſch.

Die Renaissance
überwiegend äſthetiſch.

Perſönlicher
Geſchmack.

Dekoration viel mehr beeinflußt, als dies in früheren Stilbauten der Fall war. Manches kann daher erst in der geschichtlichen Uebersicht der Künstler und der Denkmale berührt werden. Auch die vollständige Trennung der Konstruktion von der Dekoration, wie wir sie in der Darstellung der früheren Stile durchgeführt haben, ließe sich hier nur auf Kosten der Deutlichkeit und Kürze anwenden. Im Nachstehenden kann es sich daher nur darum handeln, das am meisten Charakteristische und Gebräuchliche anzugeben.

1) Die Konstruktion und Formbehandlung in der Frührenaissance.

Der Hauptsitz der neuen Stilentwicklung ist Florenz; ein zweiter eigentümlicher Mittelpunkt ist Venedig.

Die Haupteigenschaft der Frührenaissance ist ein frischer, jugendlicher Zug und eine große, heitere Schaffensfreudigkeit. Man fühlt es heraus, daß die Künstler die Formen gefunden, die ihnen sympathisch sind, die ihrer Empfindung zufügen. Diese frische und freudige Unmittelbarkeit, womit man sich den Aufgaben gegenüberstellt, äußert sich nach einer doppelten Richtung hin, einmal in der Luft am Zieren. Die Dekoration, die architektonische wie die freie, spielt in der ganzen Renaissance eine sehr wichtige Rolle, aber nie eine lebenswürdigere, heiterere als in der Epoche der Frührenaissance; sie wird von einer reichen, spielenden, aber von dem besten Geschmack geleiteten Phantasie getragen,

Haupt-eigen-schaften.
Jugend-lichkeit.
Heiterkeit.

Luft am
Zieren.



Fig. 1093. Portal von S. Andrea, Mantua. Phot. von Alinari, Florenz.

die freilich zuweilen auch sich in das Phantastische, Seltsame und Wunderliche verliert. Die zweite Aeußerung der Unmittelbarkeit spricht sich darin aus, daß man weiß, was man will und soll, und nur dies leistet. Es kommen keinerlei Täuschungen vor, nicht einmal die römische Scheinarchitektur ist in den originellsten Bauten, wie an den Palästen beliebt, noch weniger soll täuschend ein schlechteres Material für einen edleren Stoff gesetzt werden, z. B. Stucco für Stein. Aus dem gleichen Gefühle fließt auch die ästhetisch richtige Behandlung der einzelnen Stoffe. Vom gewöhnlichen Stein wird der eigentümliche Ausdruck der Kraft und des Ernstes, vom Marmor die Wirkung des Glänzenden und Prächtigen gefordert; anderes wird dem Erz, dem Holz und dem

Keinerlei
Täu-
schung.

Stucco zugemutet. Wo die Rustica bloß aufgemalt wird, erhält sie einen rein dekorativen Charakter und macht also nicht den unkünstlerischen Anspruch, für echt gelten zu wollen.

Kon-
struktive
Glieder

Die einzelnen Glieder der Konstruktion werden bei den Römern entlehnt und zwar ohne daß man in der Geschichte ihrer Baukunst Blüte und Verfall

unterschied; was für kleine Maße bestimmt war, dehnte man ins Große, dekorative Formen z. B. an Kandelabern, Altären etc. wurden für Monumentalbauten hinübergenommen, — der jugendliche Kunsttrieb suchte überall Motive und war über jede Entdeckung froh, verwendete aber alles in freier, dekorativer Umbildung.

Mit wahrer Befriedigung wird die, übrigens nie ganz vergessene, Säule wieder zu Ehren gezogen. Die Kannelierung ist wenig beliebt, doch wird zuweilen der untere Teil mit Pfeifen oder Kannelüren geschmückt, der obere mit den reichsten Blattmustern oder Grottesken in schwachem Relief überponnen. Am öftesten kommt die korinthische Ordnung vor, doch ist das Kapitell selten genau den klassischen Mustern nachgebildet (Fig. 1074—1079). Sehr oft wird nur die untere Blattreihe angefügt, die obere dagegen durch Delphine, Greife und ähnliche Tiergestalten oder allerlei Phantasiegebilde in dekorativ wirksamer Weise ersetzt. Das jonische Kapitell erhält gewöhnlich einen langen, mit Kannelüren, Pfeifen und ähnlichen Motiven geschmückten Hals mit andern freien Zuthaten. Noch reichere und vielfältigere Muster zeigt das Kompositkapitell. Die Kandelaberfäule an Grabmälern, Altären u. dgl. oder im



Kandela-
berfäule.

Fig. 1094. Thüre aus dem Palazzo Vecchio, Florenz.
Phot. von Brogi, Florenz.

Detail großer Bauten, an Fenstern, Portalen etc. hat ihren Namen, weil sie dem Schafte reicher Lampenfüßler nachgebildet ist.

Als freie Stützen werden in der Frührenaissance mit besonderer Vorliebe Säulen verwendet und durch Halbkreisbogen verbunden. Theoretiker wie Alberti wollten es unsatthaft finden, Bogen mit oder ohne eingeschobene Gebälkstücke über Säulen zu konstruieren und forderten überall den Architrav oder das gerade Gebälk, allein thatächlich behielten die elastischen, malerischen Bogen und Archivolten die Oberhand.

Konfolen.

Als Träger von Gewölbeanfätzen wurden Konfolen (Fig. 1080 und 1081) angebracht. Ihre Bildung wird von den Säulenkapitellen abgeleitet, übertrifft

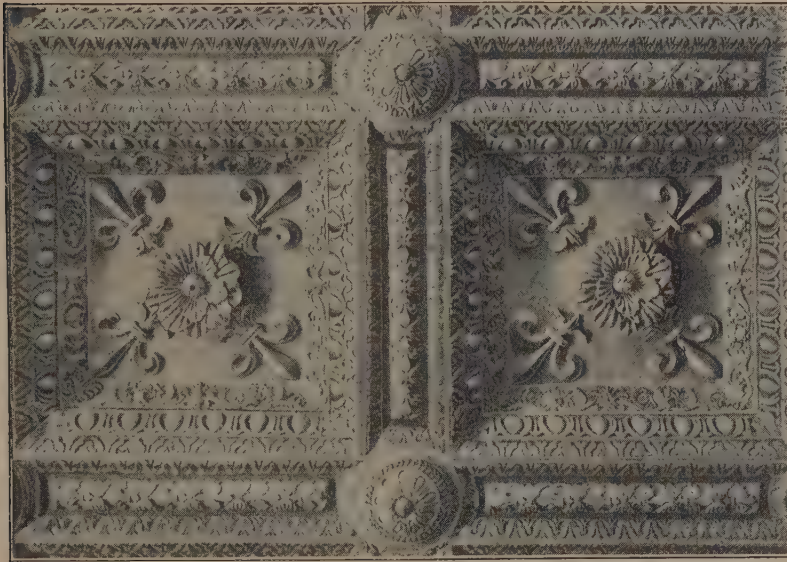


Fig. 1095. Detail einer Kassettendecke vom Palazzo Vecchio, Florenz. Phot. Alinari.

die letzten aber oft an Zierlichkeit und Geschmack.

Nächst den Pilasterfüllungen sind es hauptsächlich die Frieße und Simse (Fig. 1082, 1084, 1085 und 1087) im Innern und am Aeußern der Bauten, welche die Luft am Zieren mit den wundervollsten, mannigfaltigsten, an Reichtum und Eleganz nie übertroffenen Motiven verschwenderisch ausstattet.

Eine Erfindung der Renaissance ist auch der Baluster (Fig. 1083), die Geländerdöcke, welche gleichfalls in den reichsten und schönsten Formen verwendet wird. Später kommt die den Griechen entlehnte Herme auf, ein nach unten verjüngter Pfeilerschaft, welcher eine Büste oder Halbfigur trägt; sie wird am Ausgang der Stilperiode eine Lieblingsbildung des Rokoko.

Wenig Verwendung findet die dekorative Halbfäule, eine geradezu massenhafte dagegen die in die „Flachdarstellung übertragene Säule“, der Pilaster, die Wandfäule; zur Gliederung von Flächen und zur mannigfaltigsten Umrahmung leistet sie die besten Dienste. Ihre Basen und Kapitelle werden den Säulen nachgebildet (Fig. 1088 und 1089). Der Bandstreifen wird gewöhnlich in ein umlaufendes Rahmenprofil mit einer vertieften Mittelfläche aufgelöst; auf diese zaubert die Dekorationslust die geschmackvollsten, anmutigsten und heitersten



Fig. 1096. Detail einer Kassettendecke im Dogenpalast, Venedig. Phot. von Alinari, Florenz.
Kunstgeschichte, I. Bd.

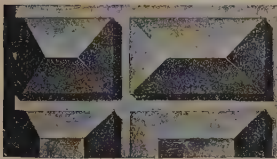
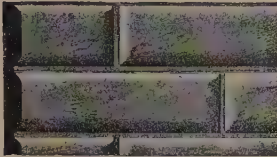
Thüren
und
Fenster.

Fig. 1097—1099. Verschiedene Arten von Rustica.

Gebilde, bald in schwachem Relief, bald mittels Inkrustation oder Intarsia, je nachdem der Künstler in Stein oder Holz arbeitet (Fig. 1086). Zu gleichen Zwecken wurden auch die Frieße und Simse benützt; die Abhandlung über die Dekoration wird mehr darüber fagen.

Thüren und Fenster (Fig. 1090—1094) erinnern in den ältern Formen, durch deren Spitzbogen und die Flächengliederung, noch an die Bildungen des Mittelalters. Die an Palästen lange Zeit beliebte Anordnung rundbogiger Fenster mit einem Mittelpfosten, der gewöhnlich, wie die Seitenpfosten, als Säule charakterisiert wird, mit einem Rundfensterchen im Bogenfelde, waren beiden mittelalterlichen Stilen eigen. Die Formbehandlung giebt ihnen allerdings ein verschiedenes, weiches Aussehen. Der Rundbogen verliert sich nie, zumal an den Fenstern; für die Thore kam der gerade Sturz mit geziertem Sims und einer vorragenden Deckplatte darüber sehr bald zur Anwendung; in allen Fällen umzog ein gegliederter Rahmen,

dessen Profil und Zierglieder mit der Zeit immer reicher wurden, die Oeffnung, daselbe war bei den Fenstern der Fall; charakteristisch sind über denselben die geraden oder flachbogigen Giebel.

Wölbun-
gen.

Der strengen Logik in den Wölbungen, wie sie die Gotik durchführte, suchte man sich möglichst schnell zu entledigen. Das Kreuzgewölbe, aus dem Halbkreise entwickelt, wurde zwar sehr häufig angewendet, aber ohne die Rippen; diese mußten mit den Pfeilerbündeln wegfallen, welche den Säulen und viereckigen Pfeilern weichen. Die

enge Verbindung zwischen den Stützen und den Decken, wie sie in der Gotik zu Tage tritt, wird durch die horizontalen Simse des neuen Stils überhaupt aufgehoben. Die Kanten und Grate wurden später gerne verwischt und abgestumpft, zumal das Kreuz des Durchschnits im Scheitel zur sphärischen Fläche ausgeebnet. Der Dekoration und der Malerei, welche die Gewölbefelder für sich in Beschlag nahmen, waren die scharfen Ränder allzu ungelogen. Andere beliebte Wölbungsformen waren

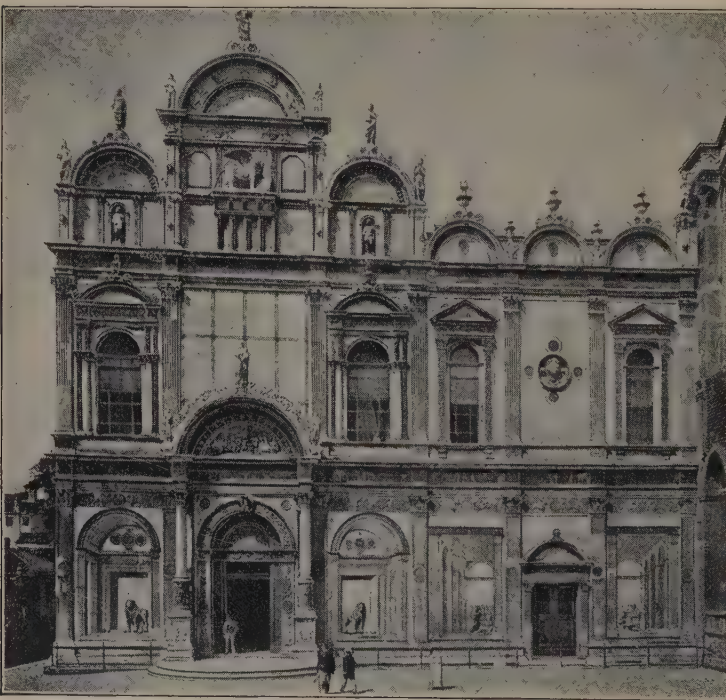


Fig. 1100. Fassade der Scuola di S. Marco, Venedig. Phot. von Brogi.



Fig. 1101. Deckendetail von S. Spirito, Florenz.
Phot. von Brogi.

die Tonne mit halbrundem oder elliptischem Durchschnitt, in welche zuweilen Kappen über den Fenstern, die in der Folge so charakteristisch für den Stil werden, einschneiden; ferner die Kuppel, in der gewöhnlichen Form oder des sogenannten böhmischen Gewölbes oder des Klostergewölbes, aus der Halbkugel oder ähnlichen Grundformen entwickelt. Die Ausbildung der Kuppelbauten in der modernen Weise vollzog sich schon in dieser Zeit; es gehört dazu ein hoher lichtspendender cylindrischer Unterbau (Trommel, Tambour), ein durchbrochenes, ebenfalls für die Lichtwellen offenes Türmchen im Scheitel der Kuppel (Laterne); dazu kommen die vielfachen Zierglieder, die Einrahmung der Pendentifs oder Zwickel, die Profile der Hauptbogen, das Kranzgesims über denselben, die Gliederung des

Tonne.

Kuppel.

Cylinders und der Kuppelwölbung u. f. f. Die Bogen und Gewölbe wurden, wie bemerkt, am häufigsten mit reichen Kassetten, mit Rankenwerk, Stuckornamenten und Malereien geschmückt.

Außer den Wölbungen kommt die flache Decke sehr häufig vor, bald glatt und bemalt, bald durch das Rahmenwerk in regelmäßige Kassetten geteilt mit geschmackvollsten Rosetten in den Füllungen, bald in mannigfaltige geometrische Figuren gegliedert und mit Stuckornamenten ausgelegt oder mit buntfarbiger Malerei geschmückt (Fig. 1095, 1096 und 1101).

Plafond.

Das Auffallendste an den Wandflächen des Außern, vorab der Profanbauten, ist die Rustica oder das Boffenwerk (Fig. 1097 bis 1099). Die Quadern des Steingefüges werden nämlich nur an den Kanten oder Fugen behauen, während die Flächen unbearbeitet bleiben, den rohen Bruch zeigen und stark über die Fugen hinaustreten, daher die Benennung Rustica,



Rustica.

Fig. 1102. Sgraffiti v. Palazzo Spinelli, Florenz. Nach Herdtle, Die Bauhütte.

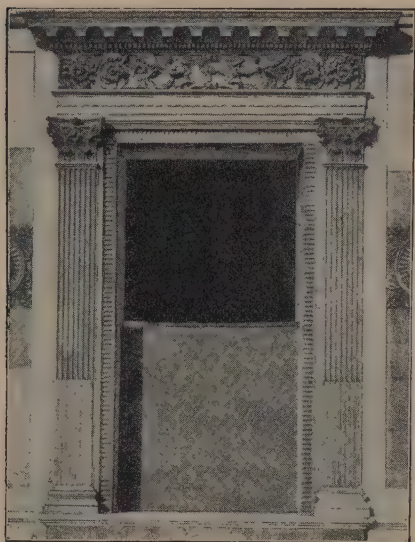


Fig. 1103. Fenster vom Palazzo Municipale, Brescia. Photogr. von Brogi, Florenz.

das Trotzige der eigentlichen Rustica mit völlig rauhen Bruchflächen herabgestimmt, ebenso durch ihre Verbindung mit Pilastern und Säulen. Wird sie nach Stockwerken abgestuft, indem sie nach oben von den strengsten Formen in eine gefälligere Behandlung übergeht, oder nur am untersten Geschoß zur Anwendung kommt, so spricht sie neue ästhetische Beziehungen aus.

Während die Rustica aus der Konstruktion, aus der Technik und der Aesthetik des Bauens hervorging, ist die oberitalische, zumal venezianische Inkrustration (Fig. 1100) ein Ausfluß der Freude am Zieren. In der Lagunenstadt werden nämlich mit Vorliebe die Fassaden der Kirchen und Paläste durch das Einsetzen bunter und kostbarer Steinplatten in verschiedenen Formen und Farbenzusammenstellungen ausgezeichnet; die Frieze und die Flächen der Pilaster erhalten ebenfalls die herrlichsten Füllmuster. Die letzten vor allem zeigen oft die herrlichste Linienführung und die reizendsten Zeichnungen. Der dekorative Zug pflanzt sich zuweilen fast auf alle Bauglieder und Bauteile fort, so daß die architektonische Wirkung beeinträchtigt wird.

Die Fassadenmalerei war schon in der Frührenaissance sehr beliebt und blieb es in der Folgezeit. Nicht nur einzelne Kirchen und Paläste erhielten diesen malerischen Schmuck, sondern ganze Gassen in Venedig, Genua, Pefaro, Mantua, Ferrara, ferner in Florenz, Rom u. f. w. Was die Gegenstände

rauhe Bauweise, und Boffage, womit das starke Relief bezeichnet wird. Die echte Renaissance faßte das Motiv immer als den ästhetischen Ausdruck der höchsten Kraft auf, erst die Spätzeit unterfob ihm den symbolischen Begriff des Ländlichen. Doch schon im ersten Jahrhundert der Renaissance wurden die Frontseiten der Quadern auch zu glatten Spiegelflächen verarbeitet. Die Rustica wurde in der Folgezeit in der mannigfachsten Weise angewendet, — die Franzosen führen gegen fünfzehn verschiedene Arten auf —; man umzog die Vorderseite mit einem Schlag, mit Fase, Viertelstab, Hohlkehle etc. oder man erhöhte sie zu einer aus vier Facetten auslaufenden Spitze (Spitzquader oder Brillantierung), gab ihr eine künstliche, wurmartige Aufräuhung u. f. w. Die Rustica ist ein ästhetisch sehr wirksames Motiv, um Kraft, monumentale Macht und Größe auszusprechen. Durch einzelne mildere Formen wird



Fig. 1104. Nische aus der Kapelle Pellegrini, Verona. Photogr. von Alinari, Florenz.

Inkrustration.

Fassadenmalerei.

betrifft, so wählte man mit Glück rein dekorative Muster, Arabesken und Grottesken, ferner Stoffe aus der Heiligen- und Profangeschichte, mit Vorliebe aus der Mythologie, ferner allerlei Allegorien aus dem Menschen- und Tierleben u. f. f. Uebrigens sollten in der bessern Zeit auch die figürlichen Darstellungen einen freien, dekorativen Eindruck machen und nicht wie später allerlei gelehrten und gefuchten Nebenzwecken dienen. Die Zeichnungen wurden teils bunt und vielfarbig, teils in wenigen Tönen aufgetragen, indem z. B. für die fingierte Architektur eine besondere, für die fingierte Plastik eine andere Farbe gewählt wurde. In Oberitalien war eine reiche Farbenfülle beliebt. Die großen Meister Mittelitaliens bevorzugten das Chiaroscuro oder die einfarbige Malerei, wofür die Technik des Freskos Gewähr für verhältnismäßig lange Dauer und Bestand gab; dennoch sind die älteren Arbeiten in der Großzahl der Zeit zum Opfer gefallen. Am haltbarsten und in der Wirkung sehr günstig sind die in Sgraffito ¹⁾ ausgeführten Darstellungen (Fig. 1102).

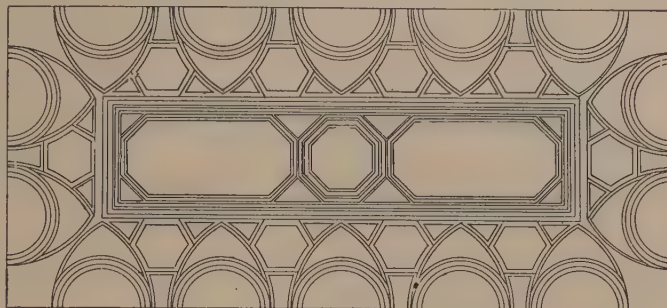


Fig. 1105. Spiegelgewölbe der Farnesina, Rom.

Das bis anhin Gefagte findet seine Anwendung auf den durchgeführten Steinbau und auf solche Bauten, wo bloß die wichtigsten Glieder, Thür- und Fensterrahmen, Simse, Pilaster etc. in Haustein ausgeführt sind, während die Wandflächen einen Mörtelverputz erhalten. Es ist aber auch noch der Backsteinbau zu erwähnen, welcher besonders in Oberitalien bis nach Bologna hin heimisch war. Die Römer hatten den Backstein als Baumaterial sehr häufig verwendet, aber ihn bis auf feltene Ausnahmen unter einem Verputz oder durch Inkrustation verhüllt. Selbständiger wurde der Backstein von der Gotik gebraucht. Die Renaissance ging in dieser Richtung weiter. Zuweilen wurden die architektonischen Glieder aus Stein angefügt, anderwärts aber die ganzen Bauten im Backstein ausgeführt. Das Material bedingt ein Komponieren und Zusammenfügen aus kleinen Stücken; doch verzichtete man keineswegs auf Säulen und Pilasterordnungen und setzte die Archivolten, Bogenfriese, Fensterrahmen, Simse aus sehr reichen Gliederungen zusammen, so daß die Backsteinbauten, trotz der großen ungeteilten Flächen, den Eindruck der Zierlichkeit und Pracht machen.

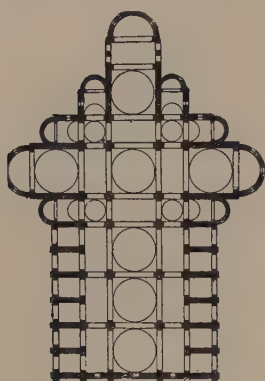
Blicken wir nochmals rückwärts, so ergibt sich aus der Darstellung des konstruktiven Verfahrens im Quattrocento, daß die Renaissance keine wesentlich neue Konstruktionsweise eingeführt hat, die Anordnung und die Formbehandlung dagegen ist allerdings eine verschiedene und eigentümliche.

2) Die Konstruktion und die Formbehandlung in der Hoch- und Spätrenaissance.

Der jugendliche, frische, phantasiereiche Zug und die Lust am Schmuck der Frührenaissance erstarkt im Cinquecento zur männlichen Größe, Klarheit, Einfachheit und Kraft.

¹⁾ Vgl. darüber oben S. 130.

Eigenschaften der Hoch- und Spätrenaissance.

Einfach-
heit.

Was zunächst ins Auge fällt, wenn man sich den Bauten gegenüberstellt, ist die größere Einfachheit; die Dekoration tritt nicht mehr so bestechend hervor; es ist überhaupt nicht mehr

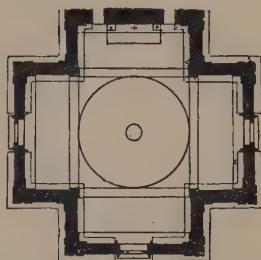


Fig. 1106, 1107, 1108. Grundrisse der Kirchen S. Giustina, Padua, Madonna delle Carceri, Prato, und S. M. degli Angeli, Florenz.

das Detail, das Einzelne, eine bloß lokale Schönheit, welche die Aufmerksamkeit auf sich zieht, — das Ganze bietet sich als Ganzes mit voller Klarheit und Uebersichtlichkeit

dem Blicke dar. So wirkten schon die alten, florentinischen Palastbauten des Quattrocento, dieser Geist einfacher, klarer Größe bricht jetzt auf der ganzen Linie durch. Machen die Schöpfungen der Frührenaissance den Eindruck des Malerischen, Zierlichen, Mannigfaltigen, so sucht das Cinquecento die Einfachheit, in der Einfachheit die Klarheit, in der Klarheit die architektonische Würde und Größe.

Die Vereinfachung und Beschränkung des Einzelnen und der Summe der Glieder hatte zur Folge, daß man dafür die Glieder stärker, kräftiger, mit mehr Relief in den Profilen und breiterem Schattenschlag bilden mußte, dadurch entfielen hinwieder schärfere Kontraste. Die Fenster (Fig. 1103) und Thüren erhalten einen kräftigern, stärker ausladenden Rahmen, die Seitenpfeiler entwickeln sich zu Pilastern, Halbsäulen oder Vollsäulen in mannigfachen Kombinationen, die Giebel über denselben im stumpfen Winkel oder flachen Bogen werden Regel.

Säulen.

An die Stelle der Pilasterordnungen treten Säulen und Halbsäulen, bald einfache, bald gekuppelte. Die korinthische Ordnung ist immer noch vor den andern beliebt, nach ihr die jonische und toskanische Ordnung, aber ohne Triglyphen, Metopen und Dielenköpfe. Als freie Stütze wird fast ausschließlich der mit Pilastern geschmückte Pfeiler verwendet, — überall das Streben, die Kontraste zu schärfen und die große Wirkung zu steigern. Diefem Zweck diente

Nischen.

auch vorzüglich die im Halbkreis eingetiefte Nische (Fig. 1104), welche in der Außen- und Innenarchitektur an ebenen und gekrümmten Flächen sehr häufig angewendet wird, bald mit, bald ohne eine Statue. Früher wurden die Standbilder auf Konsolen oder in tabernakelartigen Flachnischen angeordnet. Wir fügen

Fenster.

hier gleich hinzu, daß die rundbogigen Fenster in Abnahme kommen, oder, wo sie vorhanden, eine rechtwinkelige Umrahmung erhalten.

Formbe-
handlung.

Ein weiteres charakteristisches Kennzeichen der Stilentwicklung in der Hochrenaissance ist ganz besonders die treuere Nachahmung der antiken Formen. Die dekorative Umbildung und Behandlung derselben wird gemieden. Uebrigens werden die antiken Motive nicht bloß an und für sich studiert, sondern im Zusammenhang mit andern Formen und zum ganzen Bau betrachtet, was alles ein verständnisvolles Eingehen in die Antike und eine mehr organische Verwendung der Bauglieder förderte.

Wölbungs-
formen.

In den Wölbungsformen ging die Hochrenaissance auf dem von dem Quattrocento betretenen Wege weiter. Um einen möglichst günstigen Raum für die Dekoration in Stucco und Farben zu schaffen, wird der mittlere Teil halb elliptischer

Tonnen, besonders in Sälen, Korridoren u. dgl. zu einer Spiegelfläche (Fig. 1105), Specchio, ausgeebnet; ein reicher Stuckrahmen in starkem Relief vermittelt den Uebergang vom Specchio zu der eigentlichen Wölbung. Ein weiterer Schritt führte auch schon zu künstlichen oder Scheingewölben, welche aus Holz konstruiert, verschalzt und an eine darüber hinlaufende Balkendecke gebunden wurden. In sehr großen Räumen führte das Bedürfnis dazu, weil infolge der weiten Spannung die Anfätze eines echten Gewölbes zu weit hätten herabgesetzt werden müssen; anderwärts war die Rücksicht auf die dekorative Ausstattung maßgebend. Ein gefährliches Beispiel für die Folgezeit, denn es hieß eine der wichtigsten Aufgaben der Konstruktion mit falschen und täuschenden Mitteln lösen wollen, anstatt offen und wahr einzugehen, was man that und wollte.

Das goldene Alter der Hochrenaissance dauerte in seiner schönsten Blüte nur bis 1540, dann nahm in der Spätrenaissance der Sinn für echte Monumentalität wieder ab, der Geschmack trübte sich, das einseitige Streben nach einer kalten Größe überwog, das Einzelne ward derber, nach starrer Regel behandelt. Daher kommt

Epochen.

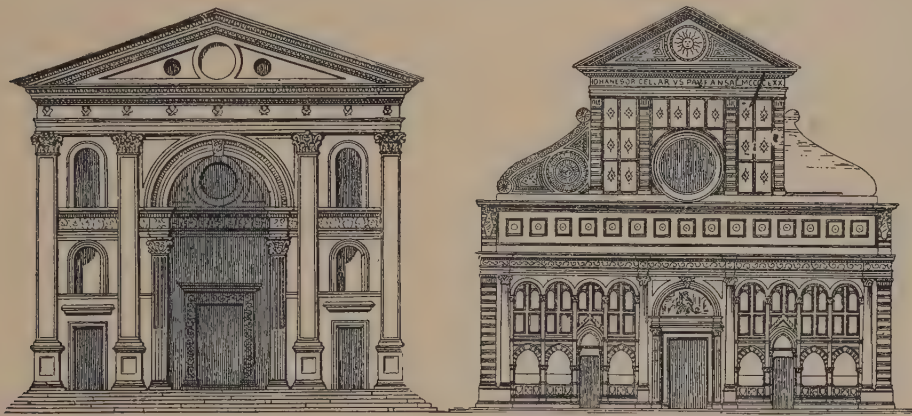


Fig. 1109 u. 1110. Fassade von S. Andrea, Mantua, und von S. Maria Novella, Florenz.

der Eindruck «freudloser Großartigkeit», den die Bauten dieser Zeit oft machen.

Es wäre unrichtig, wenn man aus der Bemerkung, daß die Hochrenaissance die einzelnen Glieder der Zahl nach beschränkt, dafür aber sie verstärkt und schärfer betont habe, den Schluß ziehen wollte, daß darunter die Verhältnismäßigkeit gelitten habe. Der Renaissancestil bleibt nach wie vor und im Cinquecento mit Auszeichnung die Kunst rhythmischer Bewegung und fein abgewogener Verhältnisse im Einzelnen und des Einzelnen zum Ganzen.

III. DIE KOMPOSITION ODER DIE VERSCHIEDENEN BAULICHEN ANLAGEN.

Nachdem das konstruktive Verfahren und die Formbehandlung der Renaissance im allgemeinen dargestellt worden, erübrigt noch, die Komposition oder Anlage der baulichen Denkmale kurz zu charakterisieren. Diese lassen sich auf zwei Hauptgattungen zurückführen, auf die Kirchenbauten und die Palastbauten.

Komposition.

1) Die Anlage der Kirchen.

Einen eigentlich sakralen Stil hat die Renaissance nicht, das ist, keine Formen, welche ausschließlich den religiösen Bauwerken zukommen. Die einzige

Mannigfaltigkeit der Formen. Bedeutung der Kuppel. Bildung, welche in der Frührenaissance nur die Kirche auszeichnete, der Giebel über dem Eingang, verlor sehr bald dieses Vorrecht. Was die Renaissance-Kirchen über die Profanbauten hinaushebt, ist vor allem die Kuppel, welche nicht fehlen darf. Im übrigen hat die Kirche der Renaissance die verschiedensten Formen im Grund- und Aufriß angenommen. Sie verträgt sich mit allen möglichen Kombinationen, denn die Hauptfache bleibt ihr das eigentümliche Formensystem und die ästhetische Raumbildung. Immerhin lassen sich die religiösen Denkmale auf zwei Haupttypen zurückführen, den Centralbau und den Langhausbau, beide mit einer Kuppel.

Centralbau. Das höchste Ideal der Renaissance ist der religiöse Centralbau. Es ist auffallend, wie die größten Bildner in Erz in ihren Reliefs (Ghiberti in seiner zweiten Thüre am Baptisterium in Florenz), die größten Maler, wie Perugino und Raphael auf der Leinwand (z. B. beide im Spolazio), ferner die Mosaicisten in Intarsien so gerne die Hintergründe oder den Mittelpunkt ihrer Bilder mit großen, hochgekuppelten Centralbauten schmücken. Die ganze Renaissance nahm ihren Ausgang vom höchsten Sinnbild centraler Anlage, von der Kuppel, und die erste und berühmteste Kirche der Welt, St. Peter in Rom, war ursprünglich von Bramante, und dann von seinen berühmtesten Nachfolgern als Centralbau gedacht, kurz, der Schönheits Traum der Renaissance sah die schönste Kirche unter der Form der centralen Anlage.

Centralbauten. Alle vorausgehenden Stile versuchten sich in Centralbauten, die Renaissance ist dem Ideal näher gekommen als irgend einer. Unter den verschiedenen möglichen Grundformen fand die des gleicharmigen, griechischen Kreuzes (Fig. 1107) mit einer Kuppel über der Vierung und zuweilen mit einer besondern Apsis für den Chor am meisten Anklang: die Kirche der Madonna delle Carceri in Prato von Giuliano da Sangallo (1485), das Santuario della Madonna bei Crema von Battagio (1493), die Madonna dell'Umiltà in Pistoia von Vitoni (1495), St. Peter in Rom von Bramante (begonnen 1506), die Consolazione in Todi (1508), die Madonna della Campagna in Piacenza (Anfang des 16. Jahrhunderts), die Madonna di S. Biagio in Montepulciano von Antonio da Sangallo (1518), La Steccata in Parma von Zaccagno (1521) etc. Daneben erscheint der Centralbau in anspruchslofern Formen, als einfacher Rundbau (Fig. 1108): die alte Sakristei bei S. Lorenzo in Florenz von Brunellesco, der Tempietto von Bramante bei S. Pietro in Montorio in Rom, die schöne Cappella Pellegrini von Sanmichele bei S. Bernardino in Verona u. f. w., oder als gegliederter Polygonalbau: die Kapelle bei S. Satiro in Mailand von Bramante (1500), das schöne Gegenstück zur Pellegrinikapelle, die Madonna in Macerata (ca. 1530), S. Croce in Riva in Tessin von Solari etc.

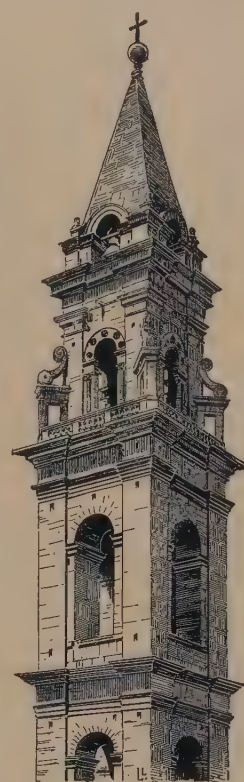
Rundbauten. Auch die Kuppel machte die verschiedensten Wandlungen durch. Das höchste und schönste Endresultat war die Kuppel von St. Peter, das heißt: ein hoher Tambour oder kreisrunder Cylinder mit großen Fenstern, darüber die eigentliche Kuppel in parabolischer Schweifung mit einer Laterne. Sie wurde tausendmal im großen und kleinen nachgeahmt, aber nie erreicht. Es entwickelte sich jedoch in der Spätzeit ein Durchschnittstypus daraus: Bevorzugung der Rundform vor dem Polygon, der Calotte vor dem früher oft angewendeten Zeltdach, glänzende Beleuchtung durch Oberlicht, besonders aus der Kuppel, Verkleidung des Tambour innen und außen mit Pilastern, Säulen u. dgl.

Kuppel.

Die centrale Anlage stund in allen drei Perioden der Renaissance und bei allen großen Künstlern in höchster Gunst, dennoch blieb der endliche Sieg dem Langhausbau (Fig. 1106). Die Vorteile, welche er für die Feier des Gottesdienstes vor einer großen Versammlung, für die Anlage von zahlreichen Seitenkapellen und für mannigfaltigere Raumbildungen bietet, wirkten dazu mit. Die Kuppel und den Chor des Centralbaues jedoch wollte man nicht opfern. Man fügte also an die centrale Anlage meistens ein Querschiff und ein Langschiff an und verband so beide Grundformen miteinander. Die Kuppel büßt hierbei ihre alles beherrschende, centrale Stellung ein, zeichnet aber in wirksamster Weise den Uebergang vom Langhaus zum Chore aus. Man hat es gerügt, daß im Langhausbau die Fassade der Kuppel gegenüber eine zu selbständige und dominierende Ausbildung erhalte. Was im strengen Centralbau nicht gestattet, ist hier erlaubt und geboten, da die Fassade der Kuppel ferne gerückt ist und nicht mehr unmittelbar unter ihrer Wirkungssphäre steht. Man hat ferner gesagt, daß beim Langhausbau in der Frontansicht, wo alle Linien harmonisch zu einem Ganzen zusammenfließen sollten, die Kuppel, weil allzuweit zurückstehend, nicht mehr oder nur verkümmert in den Gesichtskreis falle. Dasselbe ist gegenüber den Kuppel- und Chortürmen im romanischen und gotischen Stil auch der Fall. Viel reicher ist dafür die Silhouette des Langhausbaues in den Seitenansichten.

In der Anlage der Planlinien treten zwei charakteristische Eigenschaften gleich anfangs sehr entschieden hervor. Die Streben und Widerlager, welchen die Gotik am Aeußern der Bauten eine starkbetonte Ausbildung gegeben, werden von der Renaissance einwärts gezogen; sie erhält dadurch große monumentale Nischen für Kapellenreihen oder Seitengänge. Im Interesse großartiger Raumabschlüsse tritt ebenso folgerichtig das Bestreben hervor, das Mittelschiff nach Möglichkeit zu verbreitern. Die Entwicklung ins Weite und Breite forderte gleichfalls die Dehnung in die Höhe. Die weiträumige Anlage des Mittelschiffes bildet das Ziel der Architekten bis zum Ausgang des Barocco und ist ein Hauptmerkmal in der Entwicklung. Das letzte Wort ist aber hierin nicht in Italien, sondern in Süddeutschland gesprochen worden. Im übrigen konstruieren die Baumeister mit den verschiedensten Mitteln und in den mannigfaltigsten Formen. Die Anlagen sind bald ein- bald mehrschiffig, die Freistützen bald Säulen bald Pfeiler, die Decken bald flach bald gewölbt u. s. w. Es gewährt ein höchstes Interesse, alle die Kombinationen zu studieren, welche der Baukünstler anwendet, um Groß- und Weiträumigkeit, rhythmischen Fluß und schöne Verhältnisse zu erzielen. Zur beliebtesten Deckenform wird nach und nach das Tonnengewölbe, in welches oft über den Fenstern die charakteristischen Kappen einschneiden. Am glänzendsten gestaltet sich die Raum- und Lichtwirkung, wenn die Decke des Langhauses sich in eine Folge von Kuppeln oder Kuppelwölbungen auflöst, wie in S. Giustina von Andrea Riccio in Padua. In der Spätzeit wird die römische Jesuitenkirche il Gesù von Vignola das Vorbild für zahllose Kirchen, sowohl in den Planlinien und in der Konstruktion wie in der Raumanlage.

Kunstgeschichte, I. Bd.



Langhaus-
bau.

Fig. 1111. Turm von
S. Spirito, Florenz.

Grundrisse.

Fassade.

Die Fassade zeigt ebenfalls zahllose Varianten. In den meisten Fällen wird die innere Raumgliederung klar und bestimmt ausgesprochen, doch giebt es auch solche, welche als selbständige Prachtstücke behandelt werden, ohne auf den inneren Organismus und die Raumbildung der Kirchen Rücksicht zu nehmen. Für die Formbildung und Gliederung setzt sich nach und nach ein Haupttypus fest. Demzufolge gewinnen die Fassaden mittels zweier Säulen-, Halbfäulen- oder am häufigsten mittels Pilasterordnungen eine doppelgeschoßige Anlage, in der Art, wie der Römer die Amphitheater mit einer architektonischen Hülle umkleidete. Diese Ordnungen umrahmen die Pforten, Fenster, Nischen, vertiefte Felder, Reliefbilder u. f. w. Die obere Ordnung schließt mit einem flachen Giebel ab. Da diese höhere Ordnung gewöhnlich schmaler ist als die untere, so wurden zur Verbindung und zur Ausfüllung der rechtwinkeligen Einschnitte gewöhnlich große Voluten oder Schnecken eingesetzt, welche selten günstig wirken. Die Silhouette ist meistens schöner, wenn sie ganz wegbleiben. Alberti gab das erste Beispiel für das Anbringen von Voluten an S. Maria Novella (Fig. 1110), wo sie dem ältern Teile der Fassade entsprechend in Mosaik ausgeführt sind. Andere Fassaden ahmen antike Tempelfronten, Prachtthore oder Triumphbogen nach (Fig. 1109). Die Wirkung ist meistens sehr glücklich, wenn das untere Geschoß zu einer freien, offenen Vorhalle ausgebildet ist. Wird diese dagegen auch im Obergeschoß durchgeführt, so nimmt die Front meistens etwas Palaftartiges, Profanes an.

Chor.

Außer der Fassade erhielt gewöhnlich auch der Chor am Aeußern eine

reichere architektonische und dekorative Ausstattung. Die Langseiten wurden meistens einfach mit Pilasterordnungen geschmückt.

Türme.

Außen-
und
Innenbau.

In der Anlage von Türmen (Fig. 1111) waren die italienischen Baumeister nie besonders glücklich; am allerwenigsten gelang es ihnen, dieselben organisch und harmonisch dem Hauptbau einzugliedern. Sie werden auch in der Renaissancezeit oft frei neben die Kirchen hingepflanzt. Es ist allerdings schwierig, neben einer Kuppel Türme anzuordnen. Was ihre Dekoration betrifft, so erhielten sie ebenfalls die schmückende Schale von Pilasterordnungen, die um so leichter umgelegt wurde, da die Türme meistens unverjüngt auftreiben und mit einer Spitze oder einer flachen Pyramide endigen.

Während an den größten gotischen Kathedralen das Aeußere das denkbar reichste Aussehen gewinnt, das Innere dagegen ziem-

Fig. 1112 u. 1113. Palazzo Riccardi, Florenz: Grundriß u. Fassade.



Fig. 1114. Palazzo Piccolomini, Pienza: Schnitt und Hofansicht.
Nach Dehio, Die Renaissance in Italien.

gen und je mehr ein geheimnisvolles Dunkel durch die Hallen webt. Die Renaissance bietet der Malerei an den Mauern der Decken und Wände die günstigsten Flächen; dafür braucht sie aber hellst beleuchtete Räume. Für Glasgemälde ist daher kein Platz mehr. Auch die feinen, mannigfach abgestuften Profilierungen an den Simsen, die zart ausgeführten Pilaster- und Wandfüllungen, die weißen oder vergoldeten Stuckornamente auf farbigem oder hellem Grunde fordern reichste Lichtwellen, um zur vollen Geltung zu kommen. Die helle Beleuchtung soll endlich mit dazu beitragen, die Weiträumigkeit zu heben und die rhythmische Bewegung der Massen zu steigern.

Außer den Kirchen im engeren Sinne zeichnen sich viele vereinzelt stehende oder größeren Kirchen angebaute Prachtkapellen, ferner manche Sakristeien sehr vorteilhaft aus. Sie verdienen um so mehr Beachtung, da sie meistens den bevorzugten Typus der Centralanlagen im kleinen, aber oft in der denkbar schönsten und edelsten Weise verwirklichen.

2) Die Anlage der Palastbauten.

Wir verstehen unter Palast zunächst das monumental aufgefaßte und ausgestattete städtische Privathaus. Die Renaissance that mehr dafür, als irgend einer der früheren Stile; ihre Leistungen wurden maßgebend und muftergiltig für die Folgezeit und bleiben es, denn sie werden allen Anforderungen gerecht: der Zweckmäßigkeit, der Bequemlichkeit und einer großartigen, würdevollen Erscheinung. Das Ideal lag dem italienischen Baumeister nicht so ferne wie dem Nordländer. Dieser baute im Mittelalter die Burgen und Schlösser auf schroffe Bergscheitel und stufte sie nach

lich kahl bleibt, ist bei den Kirchen der Renaissance das Umgekehrte der Fall. Sie spart den reichsten Schmuck an Malerei und Plastik, an Gold und Farbe für das Innere auf. Die Gotik spannt ihre tieffarbigen Bilder in die Fensteröffnungen; diese wirken um so besser, je weniger helle Strahlen und Reflexe in das Innere drin-



Prachtkapellen.

Bedeutung
des Palast-
baues.

Fig. 1115. Palazzo Fava, Bologna.
Phot. von Alinari, Florenz.

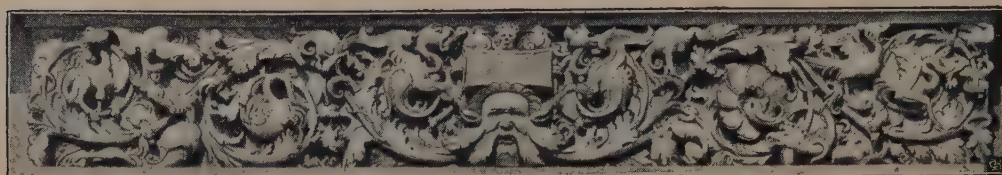


Fig. 1116. Ornament vom linken Seitenportal der Kathedrale zu Lugano. Phot. v. Sommer, Neapel.

deren Erhöhungen und Senkungen ab, so daß eine Anordnung der Gemächer und Räume nach ebenmäßigen Plänen und Stockwerken nicht möglich war; das Innere war ein Labyrinth von dunkeln Gängen und Stiegen, das seine große Unbequemlichkeit hatte. Der Italiener dagegen richtete sich im Privatbau immer nach einer größeren Regelmäßigkeit in horizontalen Plänen ein, wie die alten, trotzigen Schlösser alter Adelsfamilien in den Städten noch beweisen.

Anlage.
Fassade.
Innenhof.

Wie für die Renaissance überhaupt, so ist Florenz auch die Wiege für den monumentalen Privatbau. Es lassen sich aber verschiedene Typen außer dem florentinischen oder toskanischen unterscheiden, nämlich der venezianische, römische, oberitalienische und genuesische. Fast alle gehen von einer Baugruppe aus, welche sich um einen mittleren Hof rechteckiger Grundform lagert, daraus ergeben sich die zwei Hauptbestandteile, die Fassade und der innere Hof mit den Treppenanlagen. Der Hof wurde im Erdgeschoß und oft auch in den oberen Stockwerken mit offenen, von Säulen und Pfeilern getragenen und mit Kreuz- oder Tonnengewölben bedeckten Hallen umzogen, welche den Geschmack der Künstler für malerische Durchblicke, für fein empfundene nach der Höhe vom Derbern zum Leichtern und Zierlichern abgestufte Bauformen, für wirksame Verhältnisse etc.



Fig. 1117. Grotesken aus Raphaels Loggien, Vatikan. Phot. von Brogi, Florenz.

in der glänzendsten Weise bekunden. Die Fassade zeigt, wo es immer möglich, die vollkommenste Symmetrie und spricht nur einen einzigen Gedanken aus, welcher in einer regelmäßigen, geometrischen Grundform beschlossen ist. Sie bildet also einen scharfen Gegensatz zur Silhouette der deutschen, mittelalterlichen Burg, in deren Umrissen die Kapelle, der Ritteraal, die Kemenate, die lauschigen Erker etc. sich abheben. Im Palazzo treten dagegen die verschieden gestalteten Räume des Innern, die mannigfachen Zwecke im Aeußern nicht zu Tage, sondern werden durch eine einheitliche Stirnseite verhüllt, [gleichsam um die Einheit der Familie der Öffentlichkeit gegenüber zu sinnbilden.¹⁾ — Ebenso bestimmt und klar spricht sich eine andere Eigentümlichkeit aus; nämlich die horizontale Lagerung gegenüber der vertikalen Tendenz in der Gotik; die Simse zerlegen den Bau in mehrere wagrechte Gürtel; auch der mittelalterliche Zinnenkranz muß

¹⁾ Was andere ästhetische Beziehungen betrifft, vgl. oben S. 4.

schon in den ersten Neubauten dem Kranzgesims weichen, das nichts mehr von aufstrebender Kraft aussprechen will.

Der florentinische Palasttyp, der älteste, großartigste, edelste und einfachste, knüpfte an den mittelalterlichen Palazzo an, mäßigte aber dessen trotziges und herausforderndes Aussehen zu einer ernsten, selbst herben Würde. Die ältesten Anlagen zeigen eine durchgeführte Rustica der strengsten Art und ohne irgendwelchen Wechsel, ohne andere Gliederung, als diejenige, die im untersten Stockwerk die kleinen, viereckigen, in den obern Geschossen die rundbogigen Fenster und die Gurtfinse, welche die einzelnen Stockwerke trennen, und der schöne kräftige Dachsim geben, der als fester Rahmen den Bau umkränzt und abschließt. Die Fassade hebt also keinen Mittelbau, keine Eckbauten, keine Prachtthore, keine Rifalite oder vor- und zurücktretende Teile, überhaupt keinerlei Gruppierung hervor, sondern überall dieselbe Bildung. So stellen sich die Palazzi Pitti und Strozzi dar. Höher an Kraft und Würde des Ausdruckes steigen die folgenden Bauten nicht, wohl aber findet ein Fortschritt zum Zierlicheren und Gefälligeren statt, indem zunächst die Rustica nach oben abgestuft wird (Palazzo Riccardi [Fig. 1112 und 1113]). Der Theoretiker Alberti verband sodann die Rustica mit einer schönen Gliederung durch Pilafterordnungen (Palazzo Rucellai [Fig. 1124]), eine Neuerung, welche den höchsten Anklang fand. Auch noch in einer weitem Richtung wies Florenz die Wege, indem es zeigte, wie mit bescheidenen Mitteln das Wohnhaus zum Range monumentaler Würde erhoben werden kann. Die Rustica wird nämlich bloß im Erdgeschoß, an den Ecken und andern wichtigeren Gliedern angewendet, im übrigen durch einen einfachen Mauerverputz ersetzt, dieser aber mittels Sgraffito oder mit dekorativer Malerei anderer Verfahren geschmückt (Palazzo Guadagni).

Der florentinische Palast, zumal sein Grundriß und die innere Einrichtung, fand die weiteste Verbreitung in ganz Mittelitalien und darüber hinaus, am meisten in Siena, welches immer neben Florenz genannt werden muß, Urbino, Pienza (Fig. 1114) oder Piusstadt, Bologna (Fig. 1115), Ferrara etc. Bologna hat das Eigentümliche, daß das unterste Geschoß in Arkaden aufgelöst und zu durchlaufenden Straßenhallen gezogen wird.

Von dem dekorativen Charakter der Renaissance in Venedig war schon früher die Rede; die Palastanlagen zeigen dieselbe Eigentümlichkeit. Die malerische Anordnung der Palastfassaden mit den Balkonen und Gruppenfenstern in der Mitte, mit den offenen Hallen und Arkaden stammt aus der gotischen Periode her, doch wird in manchen Anlagen dieser Zeit das Malerische zu einem ernsten Rhythmus



Fig. 1118. Die Villa Madama bei Rom: Aufriss, rekonstruiert von H. von Geymüller. Nach Dehio, Die Renaissance in Italien.

Der florentinische Palast.

Verbreitung des-
selben.

Der venezianische Palast.

Der römische Palaft.

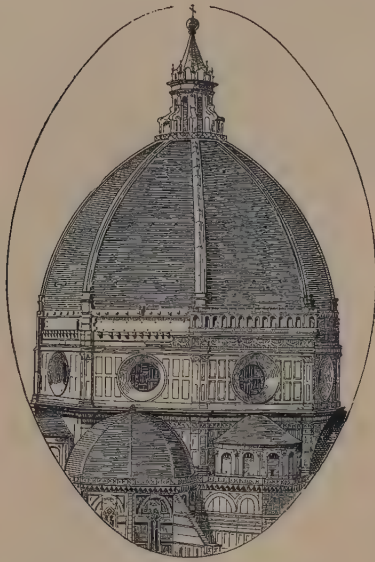


Fig. 1119. Kuppel des Domes in Florenz.

Mezzanine.

herabgestimmt. Die innern Höfe werden auf den Lagunen möglichst beschränkt oder fehlen ganz, was sich aus den örtlichen Bedingungen leicht erklärt. Die nächsten Städte der Terra ferma wurden naturgemäß von Venedig beeinflusst. Im übrigen haben die norditalienischen Palazzi wenig Eigentümliches, außer wo das bevorzugte Material des Backsteines die früher berührten besonders, reichen Stilformen bedingte.

Soll von einem eigenen römischen Palaftypus gesprochen werden, so ist das Charakteristische desselben die Vereinfachung des Baumaterials, indem, wie z. B. am Palazzo Farnese, keine Säulen- oder Pilasterordnung einbezogen und der Haustein bloß für die Rahmen der Fenster und Thore, der Simse und Rusticabänder an den Ecken, überhaupt für die Hauptgliederungen und zuweilen auch für das Erdgeschoß verwendet wird. Die Flächen erhalten einen einfachen Mörtelverputz. Das Verfahren fand die weiteste Verbreitung und erzielte große architektonische Wirkungen. Im übrigen zeichneten sich die römischen Paläste durch geistreich und malerisch angelegte Höfe aus. In Rom kamen auch die Mezzanine oder Zwischenstockwerke auf. Niedrige oberste Geschosse mit kleinen Fenstern waren längst im Gebrauch. Nun wurden auch die Hauptgeschosse zuweilen in ein höheres und ein niedrigeres Stockwerk mit kleinen Lichtöffnungen geteilt, letztere aber in Friesen, Attiken, Sockelbildungen für die obere Geschosse möglichst verdeckt. Erst um 1540 werden die Mezzanine in der Fassade als selbstständige Stockwerke betont, aber nicht zum Vorteil der ästhetischen Wirkung.

Der genuesische Palaft.

In Genua, der Stadt der Treppen, die ihre Straßen als Salite, steile, enge Steige bezeichnet, konnte man die Fassade nicht zu rechter Geltung bringen, bildete aber dafür die Stiegen aus: daher sind die schönsten Treppenanlagen und Stiegenhäuser die Besonderheit genuesischer Palazzi.

Öffentliche Bauten.

Außer der monumental ausgebildeten Privatwohnung sind die Paläste zu nennen, welche einen öffentlichen Charakter besitzen, die Gemeinde- und Gerichtshäuser, Palazzi del Comune, del Consiglio, del Podestà, della Ragione, de' Tribunali u. s. w. Die Bestimmung für die Öffentlichkeit wird sehr wirksam durch hohe

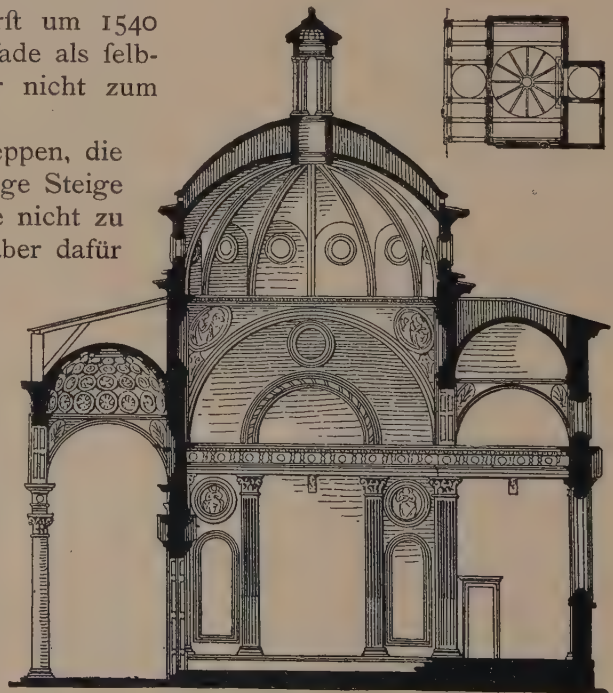


Fig. 1120 u. 1121. Cappella Pazzi, Florenz. Grundriß u. Schnitt.

Arkaden, Loggien, Balkone, offene Hallen, auch in den Obergeschossen, ausgesprochen. Die Balkone werden in der Regel nicht wie in neuerer Zeit durch schwebende Ausbauten, welche auf Konsolen ruhen, gebildet, sondern dadurch, daß die Obergeschosse hinter den tiefern zurücktreten; schon der Palazzo Pitti gab das Vorbild dafür. Die Anlage von Hallen und Loggien an den öffentlichen Palästen hatte den Zweck, den obersten Behörden bei Festen, feierlichen Aufzügen und Präsentationen einen geeigneten Raum zu bieten.

Die Villen (Fig. 1118) oder Landhäuser bilden eine eigene Baugruppe. Das Charakteristische liegt vorab darin, daß sie eine viel größere Freiheit im Grundriß und Aufbau gestatten, daß der Wechsel der Linien und die ver-

schiedenartige Gestaltung der Räume eine entschiedene Neigung zum Malerischen zeigen. Der Fassade fehlt die Einheit und Geschlossenheit des Palazzo, ja, eine eigentliche, als solche sich auszeichnende Stirnseite kann ganz fehlen. Ebenso bezeichnend ist die Einstöckigkeit der Anlage, ihre Auflösung in mehrere nur lose verbundene Teile und Bauten; charakteristisch sind endlich die offenen Hallen und Loggien, welche den Ausblick ins Freie gestatten und dem Ganzen das Gepräge des Luftigen, Heitern und Heimischen geben. — Viel anspruchsloser und in den Formen noch freier als die eigentliche Villa ist das Suburbanum, ein kleines Absteigequartier in nächster Nähe der Städte.

Selbstverständlich sprechen sich die Eigentümlichkeiten der drei Stilperioden der Renaissance auch im Palastbau aus. So ist der Frühzeit die Strenge der toskanischen Anlagen, dem Cinquecento die Ausbildung zum Hoch- und Weitbau und die Bevorzugung des römischen Fassadentypus, der Spätrenaissance der Zug ins Malerische und Belebte, aber auch die glänzende Ausbildung der Eingangshallen und Treppenhäuser eigen.

IV. DIE DEKORATION IN DER RENAISSANCE.

Die Renaissance ist die Kunst des feinsten Geschmacks, der ästhetischen Empfindung und — zumal im Beginne — der heitern Phantasie. Einer solchen Kunstrichtung mußte eine reiche Dekoration zur Seite gehen. Die Neigung für dekorative Bildungen und Wirkungen war so groß und so allgemein, daß nur



Fig. 1122. S. Spirito, Florenz: Inneres. Phot. von Alinari.

Villen.

Perioden.

Bedeutung
der Deko-
ration.

der Geschmack der großen Meister in der Früh- und Hochrenaissance die Kunst vor deren Ueberwucherung rettete und frei hielt. Das Ornament ist aber so schön, so mannigfaltig, so sehr von dem glücklichsten Kunstsinne beherrscht, daß es von unvergänglichem, ewigem Werte ist, daß die Renaissance nach dieser Seite hin sich mit allen Stilen messen darf, ja, dieselben alle übertrifft.

Selbstän-
digkeit.
Neu-
bildungen. Wie die eigentliche Architektur, so geht auch das Ornament und die ganze Dekoration der Renaissance von antiken Mustern und Vorbildern aus, zeigt aber gleich anfangs eine große Selbständigkeit in der Nachahmung, in Weiter- und Neubildungen. Die Antike gab überhaupt mehr den Anstoß, das ästhetische Gesetz und den Geschmack als die fertigen Muster, diese sind meistens neu und glücklich erfunden.

Ästhe-
tische Be-
handlung. Das gotische Ornament wird in Formen und Motiven unmittelbar aus der Architektur abgeleitet. In den meisten Fällen wiederholt es nur in kleinen Mäßen die großen architektonischen Bildungen. Diese organische Ableitung und strenge Abwicklung aus den allgemeinen Stilgesetzen ist des gotischen Ornaments Vorzug, aber auch sehr enge Beschränkung. Das Ornament der Renaissance steht in der ästhetischen künstlerischen Behandlung ebenfalls unter den neuen Stilgesetzen und reflektiert in schönster Weise den rhythmischen Fluß, die heitere Phantasie, besonders den freien Zug und Schwung im Gegensatz zur mathematischen Gebundenheit der gotischen Form. Es setzt darum in der frei entwerfenden und zeichnenden Hand weit mehr Geschick, im Künstler weit mehr Geschmack und Erfindungsgabe voraus; mit „des Zirkels Gerechtigkeit“ läßt sich dabei wenig, nichts erreichen.

Motive.



Mannig-
faltigkeit.

In den Motiven ist dagegen das Renaissance-Ornament gänzlich verschieden von den architektonischen Formen, wie solches auch in den klassischen Stilen, im romanischen Stil etc. der Fall ist. Als Drittes muß vorweg bemerkt werden, daß die einzelne dekorative Form nicht mehr streng logisch und organisch aus der Funktion der Bauglieder, an welchen sie sich entfaltet, abgeleitet wird.

Es ist schon wiederholt gesagt worden, daß das Grundgesetz der Renaissance nicht ein organisches, logisches, schlechtweg vernünftiges, sondern ein dem ästhetischen Gefühl und der Phantasie entnommenes ist. Dies befreite den Künstler von einer strengen Schranke und mußte der dekorativen Richtung zu gute kommen. Denn wo der logisch entwerfende

Fig. 1123. Hof des Palazzo Vecchio, Florenz. Phot. von Brogi.

Künstler an eine bestimmte Grundform gebunden ist, wählt der Meister der Renaissance frei und unabhängig ein beliebtes Motiv, nur von den Gesetzen des guten Geschmacks beschränkt. So kommt z. B. der griechische Künstler nicht über die drei bekannten Kapitellformen hinaus, weil er sich unerbittlich an die Funktion, die Aufgaben und Bedingungen des Säulenhauptes hält. Die Renaissance-Künstler erfinden an der Hand ihres Prinzips Hunderte von neuen Kapitellformen und staffieren sie mit den verschiedensten Motiven. So ist ferner für den Gotiker der Pfofen, welcher ein Fenster teilt, nur eben ein Pfofen und nichts anderes und er muß die Form und Gestalt eines Pfofens, allenfalls die eines Säulchens erhalten; der Künstler der Renaissance nimmt größere Freiheit in Anspruch und entlehnt für den Fensterpfofen gelegentlich die Formen bei einem Kandelaber, wie dies in unübertrefflich schöner Weise bei vier Fenstern der Fassade an der Certosa bei Pavia geschieht. Diefelbe Freiheit wurde überall, zumal für kunstindustrielle Werke beansprucht, und dem geistreichen Künstler eröffnete sich in der ganzen Welt des Lebenden und Leblosen eine geradezu unendliche Fülle von Motiven für alle denkbaren Aufgaben. Die Ueberreste des alten Rom gaben auch hierfür Vorbilder und Fingerzeige. Es liegt auf der Hand, daß die Architektur als solche damit einen großen Schritt in das Gebiet der Dekoration that, und daß Ausschreitungen unvermeidlich werden mußten, sobald geringe Talente sich einer solchen Freiheit bemächtigten, während den logisch und organisch zeichnenden Meister immer eine heilsame Schranke schützt.



Fig. 1124. Palazzo Rucellai, Florenz. Phot. von G. Brogi.

Der höchste Vorzug des Renaissance-Ornaments ist aber nicht die genannte Unabhängigkeit, auch nicht die Freiheit der Wahl und Verwendung von Motiven, sondern es ist die geistige Freiheit, womit es entworfen wird, — der Schwung der Linie, darin liegt vor allem sein ewiger Wert. Wie schön die gotischen dekorativen Formen sind, so üben sie doch nicht entfernt den Zauber und den bestechenden Reiz des Renaissance-Ornaments, weil jene mehr an den berechnenden Verstand und die Geometrie erinnern, während dieses ein Leben in und aus sich selbst besitzt. Auch diesen lebendigen Schwung der Linie lernte die Renaissance aus der Antike, aber sie fügte das hinzu, was die klassische Kunst nicht in dem Maß besaß, diese Phantasie, welche dem Renaissance-Ornament eine größere Individualität und eine Mannigfaltigkeit giebt, welche an das Wunderbare grenzt.

Die einzelnen Motive aufzuführen, ist daher geradezu unmöglich. Burckhardt deutet die Hauptquellen sehr gut in den Worten an: «Die Formsprache der Renaissance-Dekoration ist ungeheuer reich und redet fast an jedem einzelnen

Freiheit
und
Schwung.

Quellen
der
Motive.

Werk aus verschiedenen Tönen zu gleicher Zeit. Das Hauptelement ist ein ideal-vegetabilisches. Dazu kommen figürliche Darstellungen, welchen die Dekoration nur als Einfassung dient; dann figürliche Zuthaten innerhalb der Dekoration selbst, sowohl Menschen und Tiere als leblose Gegenstände, endlich Uebergänge aus dem Vegetabilischen in das Menschliche und Tierische.»¹⁾

Um einige besonders beliebte Formen zu nennen, erwähnen wir, außer den antiken Zierformen an Simsen und am Gebälk, die Guirlanden und Fruchtschnüre, Bandverschlingungen, angereihte Perlen, Füllhörner, verzierte Wappen, Kandelaber, Genien, Greife, Drachen und ähnliche fabelhafte Tiere. Am meisten charakteristisch sind die Arabeske und die Grotteske.

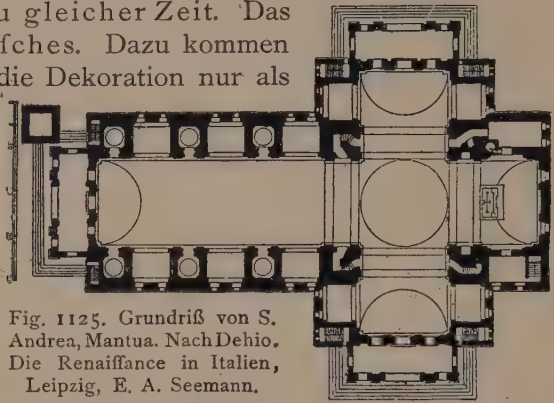


Fig. 1125. Grundriß von S. Andrea, Mantua. Nach Dehio. Die Renaissance in Italien, Leipzig, E. A. Seemann.

Arabeske.

Das 15. und das 16. Jahrhundert verstanden unter Arabeske zunächst die aufsteigenden Zieraten in den Füllungen der Pilaster und Wandstreifen, dann überhaupt jede ausfüllende Flächendekoration. Ihre Aufgabe war, die Pflanzen, sowohl in betreff der Blätter als der Verschlingungen und Windungen edel zu bilden, sie mit belebten sowohl als leblosen Gegenständen richtig zu vermischen, oder wenn das Grundmotiv statt einer Pflanze mehr eine Trophäe ist, dieselbe aus schönen und unter sich anmutig zusammenhängenden Gegenständen zu komponieren. Vorzüglich beliebt waren die trophäenartigen Arabesken; ein Stab oder ein ähnlicher Träger geht durch die Mitte, an welchem Waffenstücke, Wappenschilde, Kränze, Bänder, Masken, allerlei Tiergestalten etc. befestigt und angereiht werden. Das Eigentümliche liegt vorzüglich in schön geschwungenen Linien und in

der Mischung vegetabilischer Elemente mit belebten und leblosen Gegenständen.

Das Studium der altrömischen Grotteske begann gegen das Ende des 14. Jahrhunderts. Ihre Anwendung in der Renaissance ist eine viel weitere und breitere, indem sie zum Schmucke ganzer Wände und Decken benützt wird. Der Technik und der Phantasie läßt sie

Grotteske.

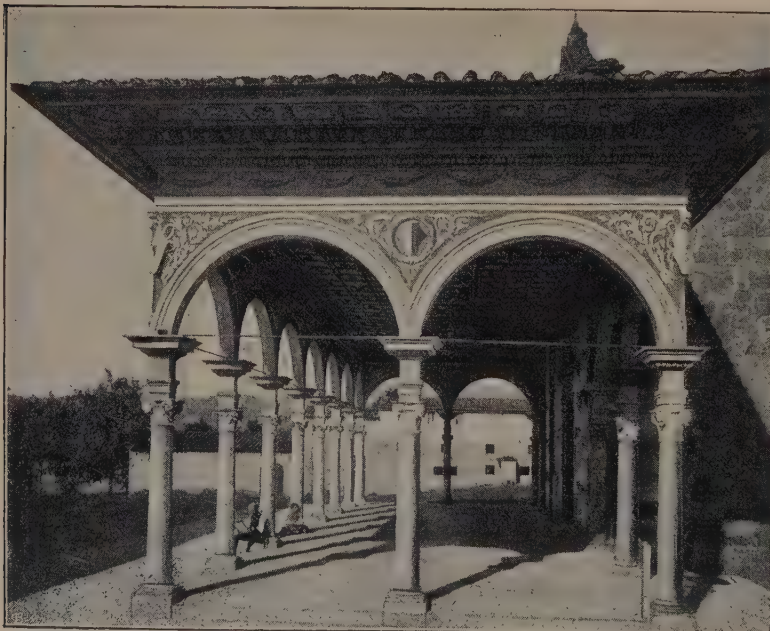


Fig. 1126. Vorhalle von S. Maria delle Grazie, Arezzo. Phot. von Alinari, Florenz.

¹⁾ Renaissance in Italien, S. 248.

einen noch größeren Spielraum. Charakteristisch ist die Verbindung der dekorativen Malerei mit dekorativer Plastik in Stucco: die losen und phantastischen Anreihung von Motiven jeglicher Art aus Natur und Leben, aus der Mythologie und Poesie, Gestalten der Fabel und freien Erfindung, Bilder des Traumes und des Spiels, des Zufalls und der durch die Welt der Erinnerungen schweifenden, das Entlegenste verbindenden und vereinigenden Einbildungskraft, unbekümmert um die Gefetze der wirklichen Welt, — aber alles beherrscht, belebt vom Gefühl für die schönste, heiterste, reizendste dekorative Wirkung. Die nähere Beschreibung der Groteske gehört der Geschichte



Fig. 1127. S. Andrea, Mantua: Inneres. Phot. von P. Poppi, Bologna.

der Malerei an. Nur so viel sei bemerkt, daß die schönste und entzückendste Leistung die Loggien Raphaels (Fig. 1117) im Vatikan sind, welcher, wenn er allerdings dazu den Antrieb von der Antike empfing, diese durch den Reichtum der Motive und ihrer Verbindung weit übertraf.

Zu den wichtigsten ästhetischen Beziehungen eines Stils gehört die Art, wie die einzelnen Motive, vorzüglich die vegetabilischen behandelt und ausgestaltet werden. Die merkwürdigsten Stile fordern eine bestimmte, charakteristische und eigentümliche Stilisierung. Auch nach dieser Beziehung kennzeichnet sich die Renaissance als ein Stil, dessen Grundgesetz nicht ein organisches, sondern ästhetisches ist. Er verträgt sich nämlich ebensowohl mit einer sehr realistischen Auffassung aller möglichen Blätter, Blüten und Früchte, als auch mit einer Idealisierung oder Stilisierung «bis zur traumhaft spielenden Verflüchtigung und anderseits bis nahe an die mathematische Verfeinerung.»¹⁾ Die idealen Formen nähern sich meistens dem Weinlaub, dem Lorbeer, Epheu, vorzüglich dem antiken Akanthusblatt, aber in den verschiedensten Umbildungen zum flüchtigsten und anmutig geschwungenen Rankenwerk. Der Realismus ist nicht so aufzufassen, als wenn

Stilisierung
und Realismus.

¹⁾ Burckhardt, I. c. S. 250.

die künstlerische Darstellung lediglich in der Naturnachahmung aufgegangen wäre. Dies würde im vollen Widerspruch zum feinen Geschmack der Zeit und zum ästhetischen Grundgesetz des Stiles stehen. Es soll damit nur gesagt werden, daß man die meist charakteristischen Züge der Wirklichkeit treu beibehielt, aber immer unter der Voraussetzung einer möglichst günstigen ästhetischen Wirkung.

Formbe-
handlung.

Selbstverständlich änderte sich die Behandlung und vielfach auch die Wahl der Motive nach dem Material, in welchem sie dargestellt wurden. Da die Frührenaissance von Toskana ausging, wo der feine, weiße Marmor leicht zu haben war, so wurde die Behandlung des Ornaments in Marmor auch für die andern Arten der Technik tonangebend. Es war dies ein überaus glücklicher Umstand. Der feinkörnige, edle Marmor forderte und gestattete zugleich eine gediegene, mit künstlerischer Liebe ausgeführte, scharfkantige, markige und dabei doch zarte und genaue Darstellung und Wiedergabe des Motivs (Fig. 1116). Diese klingt dann auch in den Arbeiten in Metall, Holz, im gemalten und stuckierten Ornament nach. Wenn aber die Marmortechnik für die Dekoration der Renaissance wegeleitend wurde, so wahrten sich doch die übrigen Verfahren in andern Stoffen ihre Eigentümlichkeiten. So liebt die Holztechnik in Schnitzarbeiten viel reichere und vollere Formen, als die Intarsia oder Holzmosaik, welche schöne geometrische Motive oder Arabesken in scharfen, feinen, weichgeschwungenen Linien oder auch landschaftliche und architektonische Prospekte bevorzugt. Ueber diese und andere Verfahren und deren Erfolge wird übrigens einläßlicher die Geschichte der Plastik und der Malerei handeln. Zu erwähnen, weil der architektonischen Dekoration angehörend, sind hier im befondern die hölzernen, geschnitzten und bemalten Decken.

Flach-
decke.

Das Mittelalter konstruierte die Flachdecke in einfachster Weise, indem es die tragenden Balken in derselben Richtung nahe aneinander legte, die Zwischenräume durch Bohlen ausfüllte und — aber dies nicht einmal immer — eine mehr oder minder reiche Dekoration in Farben und Schnitzwerk hinzufügte. Die

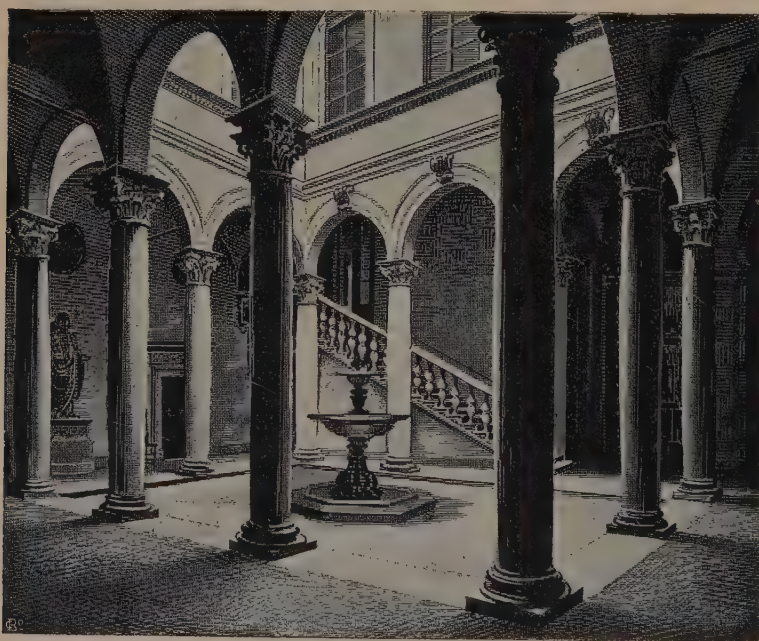


Fig. 1128. Hof des Palazzo Gondi, Florenz.

Renaissancegriff schon sehr frühe in Kirchen und Palästen auf die antike Kassette zurück, erst in der einfachsten quadratischen Form, dann bei steigender Zierlichkeit in allerlei wirksamern und male- risch mannigfaltigern Kombinationen. Das ästhetische Gesetz fordert naturgemäß, daß die Balkenlage das tragende konstruktive Gerüste darstelle, während die Zwischenräume sich als leichte Füllungen charakterisieren. Dies ist auch der Grundgedanke der

flachen Kassettendecken (palchi) in der guten Zeit, zumal in den von Florenz und Rom beeinflussten Gegenden. Je reicher die Decke in der Konstruktion, an Schnitzwerk und Intarsien ist, um so eher entbehrt sie der Malerei; ist das Gegenteil der Fall, so verstärken einzelne Farbtöne, Blau mit Weiß und Gold, später auch wärmere Töne, wie Rot, die Wirkung. Schon früh im 16. Jahrhundert fing man an, die Deckenfelder mit eigentlichen Gemälden auszufüllen. — Venedig blieb auch in dieser Hinsicht seiner dekorativen Richtung treu, indem man dort, statt der Kassetten, die runden Felder vorzog, in welchen Blumen, Rosetten u. dgl. eingesetzt wurden; die Wirkung kann sehr malerisch und glänzend werden, aber auf Kosten des konstruktiven Gedankens, der in den Rundformen, welche die Gliederung zeichnen, preisgegeben wird.

Ähnliche, herrliche Wirkungen, wie sie durch die Flachdecken vermittelt wird, erzielte man durch die dekorative Malerei an den Wänden, besonders an den Wölbungen in Kirchen und Palästen. In der Frühzeit gab auch hier ein architektonisch gedachter und entsprechend ausgeführter Rahmen die Gliederung und gleichsam ein konstruktives Gerüste. Die mittlere Zeit verfuhr schon freier und entledigte sich nach und nach ganz des Gedankens an ein architektonisches Rahmenwerk.

Zu den schönsten und reizendsten Wirkungen der Wand- und Gewölbedekoration trug der Stucco sehr viel bei. Was für ganz vorzügliche Erfolge die Römer in dieser Technik erzielten, wurde früher erwähnt; sie blieben auch hierin für die Renaissance Ausgangspunkt und Muster, besonders seitdem es schon unter Alberti gelungen war, durch Beimischung von Marmorstaub oder pulverisiertem Kiesel einen dauerhaften Stuck herzustellen. Solange der Stuck, sei es weiß oder farbig, nur zu dekorativen Zwecken benützt wurde, leistete er die vorzüglichsten Dienste. Seine Hauptbedeutung war, daß er erst das Gewölbe zu einer Prachtform zu erheben half, daß er den Einteilungen, den Gliederungen und den Rahmen Kraft und Leichtigkeit gab und in der Darstellung von dekorativen Formen jeder Art mit der Malerei abwechselte und wetteiferte, auch leicht in eigentliche Skulptur überging und alle denkbaren Ziermotive auf jeder Stufe des Idealen oder Wirklichen farbig, weiß oder golden herzauberte. „Rechnet man hinzu, daß die dekorative Malerei bald in, bald außer Verbindung mit dem Stucco das Höchste leistete, und daß diese ganze Dekoration bald mehr für sich, bald mehr für die wichtigsten Fresken existiert, welchen sie zur Einfassung dient, daß die größten Meister sich ihrer annahmen, und daß jede Schule, jede Stadt das Problem anders auffaßte, so ergibt sich ein enormer Reichtum an Motiven,



Fig. 1129. Procuratie vecchie, Venedig. Originalzeichn.

Dekorative
Malerei.

Stucco.

der das aus dem Erhaltenen unendlich überbietet.¹⁾ Am reizendsten wirkt der Stuck in Verbindung mit der dekorativen Malerei und Plastik, wie dies in den Grottesken, zumal in den vatikanischen Loggien Raphaels der Fall ist. Der Stuck ist ein Element der Renaissance-Dekoration, wie das Flachgewölbe mit den einschneidenden Kappen in der gleichzeitigen Architektur.

V. AESTHETISCHES SCHLUSSERGEBNIS.

Aestheti-
sches
Grund-
gesetz.

Es muß vor allem näher bestimmt werden, was unter dem ästhetischen Grundgesetz der Renaissance zu verstehen ist.

Verhältnis
zur Antike
und Gotik.

Trotz der großen gegenseitigen Verschiedenheiten gleichen sich, wie wir gesehen, die zwei wichtigsten Stile der vorausgegangenen Zeit, der griechische und gotische, darin, daß sie von einem festen, einheitlichen, alles durchdringenden konstruktiven Gesetze beherrscht werden. Aus dieser Grundlage geht der feste Organismus hervor, den die Bauten dieser Stile besitzen, die darum mit Auszeichnung als organische Stile bezeichnet werden können. Ein derartiges einheitliches konstruktives Gesetz ist in der Renaissance nicht wirksam. Im Gegenteil, eine auch nur oberflächliche Beobachtung zeigt sofort, daß sie alle möglichen Arten und Weisen des konstruktiven Verfahrens ausgenützt hat. Ebenfowenig besitzen die

Bauten der Renaissance dieselbe durchgehende innere organische Einheit, sondern gehen in lauter Individualitäten bei den größten Besonderheiten und Eigentümlichkeiten auseinander. Dem gegenüber spricht schon der erste Theoretiker und einer der besten Baumeister der Renaissance, Alberti, von der Musik der Formen und Verhältnisse, von der Harmonie, vom Gesetze der Abwechslung oder der Mannigfaltigkeit und der Ähnlichkeit wie von Grundgesetzen und Grundlagen der neuen Bauart; er deutete damit das Wesen der Renaissance an als des Stils der Verhältnisse und des Rhythmus in Raum und Massen.

Diese Proportionen oder Verhältnisse sind nicht der Antike entlehnt, sondern sie sind das künstlerische Eigen-

Verhält-
nisse und
Rhythmus.



Fig. 1130. S. Zaccaria, Venedig. Photogr. von Sommer, Neapel.

¹⁾ Burckhardt, I. c. 356.

tum der Meister der Renaissance. Geringere Talente fuchten sie auf feste mathematische und geometrische Werte, Ziffern und Größen zurückzuführen; die großen Geister dagegen fühlten, daß Harmonie und Verhältnismäßigkeit sich nicht aus Ziffern ableiten lassen, sondern aus dem künstlerischen Geschmacke fließen.

Die Proportion ist mithin das Grundgesetz der Renaissance, sie soll alles, alle Baumassen und Bauteile beherrschen und durchdringen und in eine harmonische Musik auflösen; die einzelnen konstruktiven Verfahren sind unwesentlich,

Proportion.

wenn sie nur dem ästhetischen Grundgedanken dienen. Allerdings wurde, wie schon genugsam bemerkt worden, der Ausgangspunkt in der römischen Antike, in ihren Formen und Mitteln gesucht, aber ohne daß man sich fest daran band. Am auffallendsten und großartigsten offenbart sich die neue Bauweise mit ihrem ästhetischen Prinzip in der Raumbildung. Schönere, weitere, heller und festlicher erleuchtete Räume hat kein Stil in Kirchen und Palästen geschaffen. Unzertrennlich ist davon ein gewisses Gefühl der Wohligkeit, des Leichtatmigen und einer freien, gehobenen Stimmung, das diese Räume bieten, eine Folge einerseits der möglichsten Dehnung der Haupträume, anderseits der horizontalen Richtung und Be-



Raumbildung.

Fig. 1131 u. 1132. Scuola di S. Rocco, Venedig: Grundriß u. Fassade.

schränkung, welche in ihnen vorherrscht. Der günstige Eindruck wird verstärkt durch das bevorzugte, reichlich zugeführte Oberlicht, ferner durch die vielen elastisch geschwungenen Kurven und Bogenlinien, welche den Betrachtenden und in den hellen Räumen Wandelnden umfließen. Es ist anderwärts bemerkt worden, daß die nicht aus dem mathematisch gemessenen Halbkreis abgeleiteten, sondern aus flachen Kurven gebildeten Bogen und Wölbungsformen der Renaissance dem Auge reicher, flüssiger, angenehmer erscheinen.

Auf dem proportionalen Grundgesetze beruhen die großen Vorzüge, besonders die künstlerischen Freiheiten der Renaissance. Der Baumeister nimmt seine Motive und Formen für Konstruktion und Dekoration im ganzen und großen wie für die Bildung des einzelnen, wo er will, wenn sie nur dem Auge und dem ästhetisch empfindenden Gefühl ein schönes Bild bieten. Der organisch und nach einem festen konstruktiven Gesetz entwerfende und zeichnende Baumeister der Antike

Maßstab
für die Be-
urteilung.

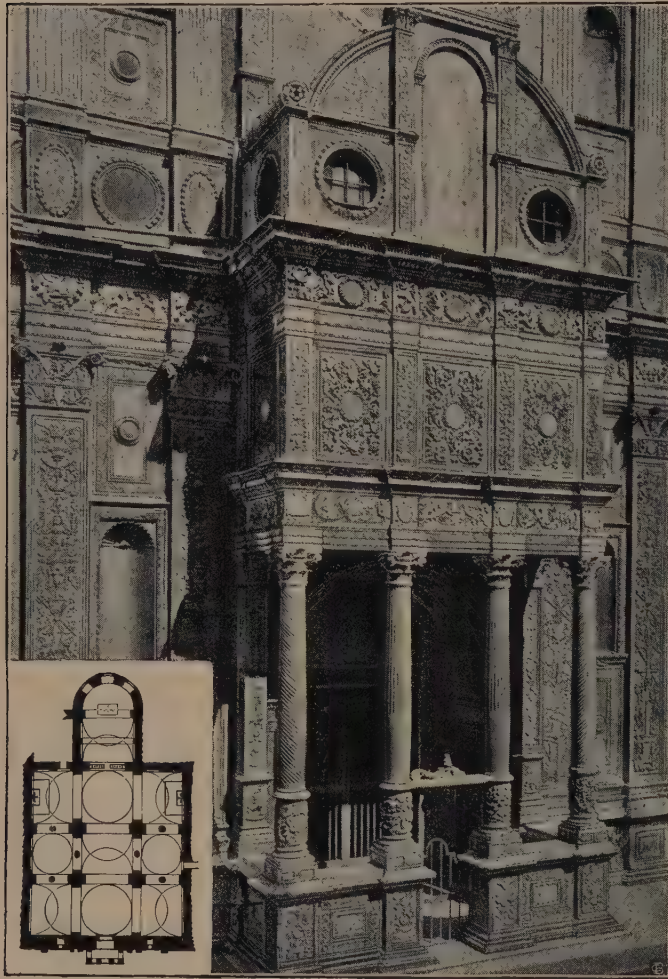
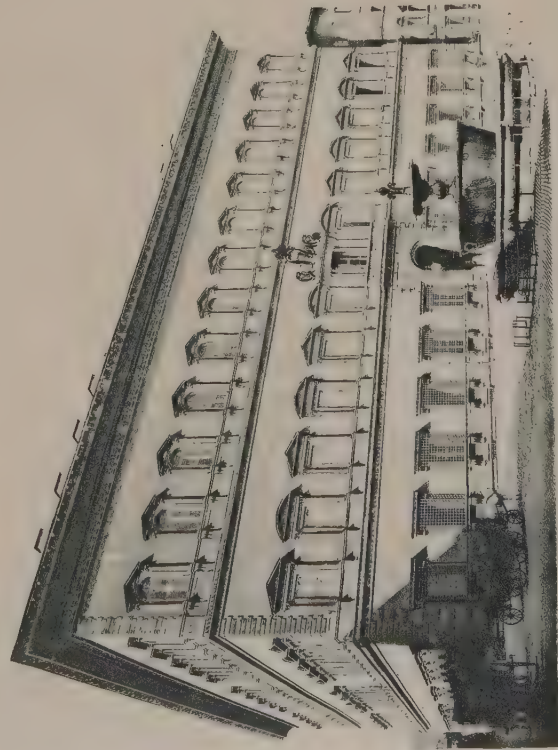


Fig. 1133 u. 1134. S. Maria dei Miracoli, Brescia: Vorhalle und Grundriß. Nach Phot. von Alinari und nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien.

und der Gotik sind gezwungen, dieses Gesetz überall im großen wie im kleinen in der eigentlichen Architektur wie in den dekorativen Teilen durchzuführen. Der Architekt der Renaissance verfährt völlig frei. Mathematisch angelegte, verstandesmäßiger urteilende und prüfende Geister werden ein griechisches Kapitell, das durch die Form feine Bedeutung und architektonische Funktion recht und schlecht ausdrückt, im vorzüglichen Sinne schön und zweckmäßig finden, dagegen vor einem Kapitell der Renaissance, welches mit Delphinen, Greifen, Engelsköpfen, Adlern oder andern allen nur denkbaren zierenden Zuthaten geschmückt ist, stutzen und fragen, ob dies überhaupt ästhetisch zulässig sei. Es ist dagegen zu bemerken, daß diese und ähnliche Bauglieder einen architektonischen und einen dekorativen Charakter haben.

Wer nun so streng organisch und konstruktiv verfährt, wie der Grieche und Gotiker, für

den muß die architektonische Funktion überwiegen und er wird die Ornamente, wie der Grieche sie im jonischen und korinthischen Kapitele anwendet, derselben streng unterordnen. Wer kein streng organisches und konstruktives Gesetz durchführt, wie der Meister der Renaissance, wird oder kann den dekorativen Charakter einzelner Bauglieder stärker betonen. Und es ist nicht zu erweisen, daß er dies nicht thun dürfte, wenn anders die dekorativen Formen den Funktionen und Leistungen der Bauglieder sich anschmiegen. Es ist vollends nicht zu erweisen, daß man statt der jonischen Polstervoluten oder der korinthischen Akanthusblätter nicht andere Motive einführen dürfte, wenn sie den statischen Gedanken ausdrücken. Thatächlich hat die Renaissance auf diesem Wege die herrlichsten, zierlichsten und gefälligsten Dinge geschaffen und einen ganz wunderbaren Reichtum an neuen Motiven und Formen in die Kunst eingeführt. Mag man für die organischen Stile das Verdienst größerer logischer Konsequenz, Einfachheit und Unmittelbarkeit in Anspruch nehmen, so bleibt der Renaissance der Vorzug der höchsten, mannigfaltigsten und glänzendsten dekorativen



PALAZZI: PITTÌ, FIRENZE, CHIEREGATI, VICENZA, FARNESE, ROM, UND VENDRAMIN, VENEZIG.

Nach Photographien von G. Brögi und Gebr. Alinari, Florenz, D. Anderson, Rom, und G. Sommer, Neapel.



Wirkungen; findet dort der Verstand mehr feine Rechnung, so hier die Phantasie und die Empfindung.

Aehnlich wie für die besten Stile der Vorzeit, so wird ein unparteiisch abschließendes Urteil auch für die Baukunst der Renaissance die höchste, künstlerische und ästhetische Bedeutung beanspruchen, mag man dieselbe seitens ihres ästhetischen Grundgesetzes und der darauf beruhenden Raumbildung oder der Dekoration betrachten.

VI. DIE BAUDENKMALE DER RENAISSANCE IN ITALIEN.

Wenn auch die drei Perioden der Renaissance ihre bestimmten, unterscheidenden Merkmale und Eigenschaften haben und zeitlich ziemlich fest begrenzt sind, so reichen sie doch ineinander hinein; in der Frührenaissance wird das Cinquecento angekündigt, und jene klingt in diesem aus, und auch in der Spätzeit wird manchmal im Sinne der Hochrenaissance gebaut und umgekehrt, so daß das Entstehen eines Denkmals nicht einen unbedingten Schluß auf dessen Stilfärbung gestattet.

Die Zahl der Stildenkmal ist geradezu Legion, so daß es unmöglich ist, alle die wichtigeren zu nennen. Unferm Verfahren entsprechend, können wir nur die bedeutendsten und meist charakteristischen aufführen und kurz beschreiben. Bei ihrer Aufzählung läßt sich eine dreifache Anordnung einhalten. Es können die Denkmale nach verschiedenen Gattungen und Arten zusammengestellt werden, ähnlich wie wir oben die baulichen Anlagen skizziert haben. Andere haben mit Glück die Denkmale nach den bedeutendsten Städten und den zugehörigen Landschaften gruppiert. Mehr dem Wesen der Renaissance-Kunst entspricht es, wenn die Künstlernamen in den Vordergrund gerückt werden. Das ganze Zeitalter giebt dem Individuum eine bevorzugte Stellung; die Architektur im besondern nimmt zum Ausgangspunkt ein ästhetisches Grundgesetz, das notwendig bei jedem Meister eine andere, eigentümliche Färbung annehmen muß, und wird so zur subjektiven, individuellen Kunst im vorzüglichsten Sinne. Diesem Grundzuge entspricht es am ehesten, wenn der einzelne Künstler durch seine Werke charakterisiert wird, insofern dies möglich ist. Bei manchem Bauwerk ist die Urheberschaft nicht zweifellos festgestellt, bei andern waren mehrere Meister beteiligt, ohne daß es

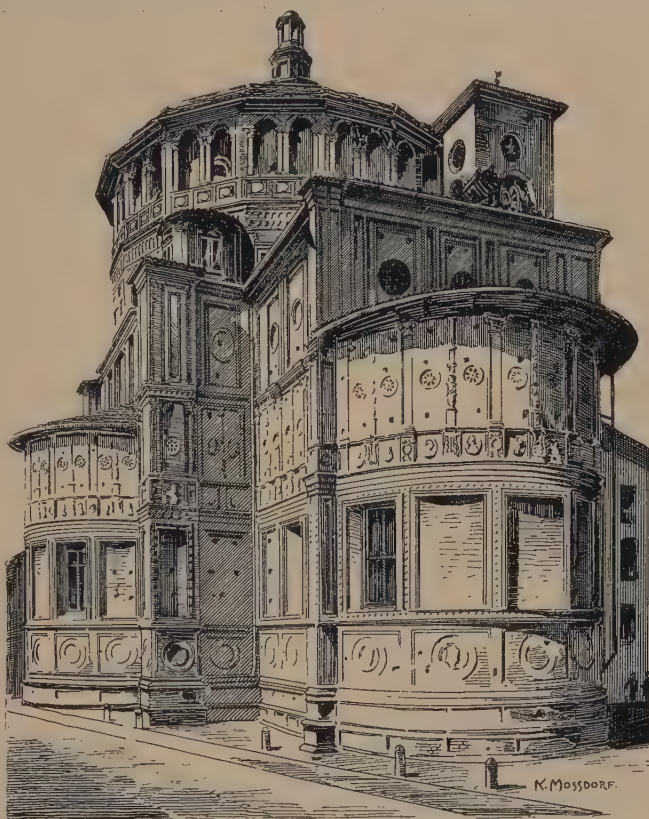


Fig. 1135. Apsis von S. Maria delle Grazie, Mailand.
Nach Originalzeichnung.

Inein-
dergreifen
der Peri-
oden.

Klassifi-
kation der
Denkmale.

möglich wäre, eines jeden Anteil genau auszufcheiden. Manche Bauten, besonders Kirchen der Hochrenaissance, erhielten durch spätere Ausstattung und Dekoration einen ganz veränderten Charakter wie der Gefü von Vignola.

1) Die Baudenkmale der Frührenaissance.

Künstler-
namen.

Die bedeutendsten Künstlernamen der Frührenaissance sind, in der florentinischen Richtung: Filippo Brūnellesco (1377—1446), Michelozzo di Bartolommeo (1391—1472), Benedetto da Maiano (1442—1497), Leon Battista Alberti (1404—1472), Simone Cronaca (1454—1509), Giuliano da Sangallo (1445—1516).

Brunel-
lesco.

Dom-
kuppel.

«Zwei große Dinge trug er», so schreibt Vasari von Brunellesco, «von Anfang an in sich, die Wiedererweckung der guten Baukunst und den Kuppelbau von S. Maria del Fiore.» Beides gelang ihm: er ward zum Vater der Renaissance und führte seit 1420 die riesige Domkuppel (Fig. 1119) aus. Dieselbe hat einen Durchmesser von 40 m, eine Höhe von 91 m, überragt von der 16 m hohen krönenden Laterne. Sie baut sich achtseitig über einem niedrigen achtseitigen Tambour mit Rippen auf. Wenn auch die äußere und innere Gliederung und die Beleuchtung zu wünschen übrig lassen, so ist die Domkuppel doch ein Werk ersten Ranges und das erste Vorbild des vervollkommenen Kuppelbaues mit doppelter Wölbung, dem lichtpendenden Tambour und der Laterne. In der freien Durchführung und

Ausgestaltung war der Baumeister gehindert, weil er sich dem vorhandenen Baue anbequemen mußte. — In der Cappella de' Pazzi (Fig. 1120 und 1121) im Klosterhof von S. Croce schuf er einen kleinen, schönen Centralbau, mit dem Grundriß eines griechischen Kreuzes, einer von Bogen getragenen flachen Kuppel und einer schmucken Vorhalle, — eine Vorahnung dessen, was zum Ideale für den Kirchenbau der Renaissance werden sollte. — In der Kirche S. Lorenzo ging er auf den Typus der flach gedeckten Säulenbasilika zurück. Sie ist der erste Kirchenbau der Renaissance (1425—1448): mit breitem Mittelschiffe, dessen Arkaden von Säulen getragen werden; zwischen dem Kapitell und den Bogen sind in antiker Weise alle Gebälkstücke mit Architrav, Fries und Kranzgesims eingefschoben; die Seitenschiffe mit Kuppelgewölben und daran stoßenden Kapellenreihen; neben dem geradlinigen Chorabschluß befindet

Cappella
de' Pazzi.

S. Lorenzo.

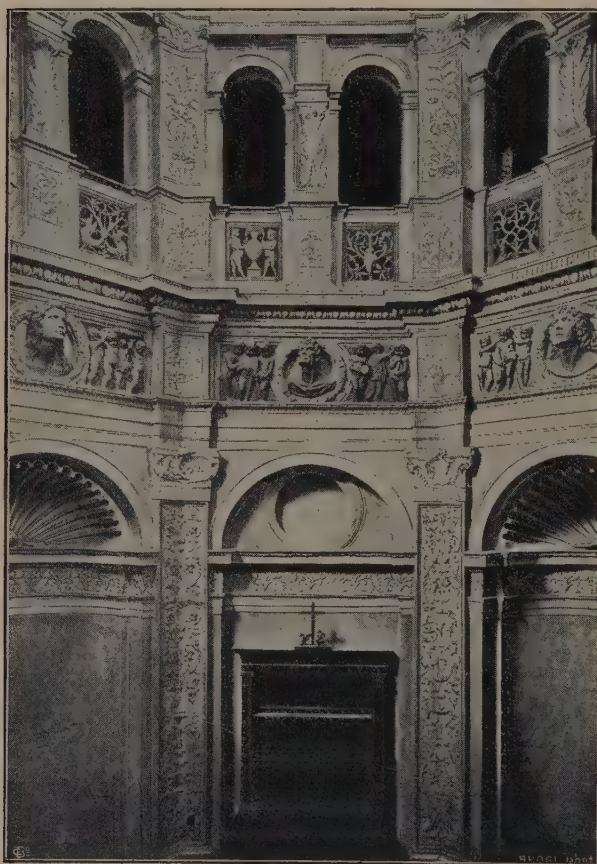


Fig. 1136. Inneres der Sakristei von S. Siro, Mailand.

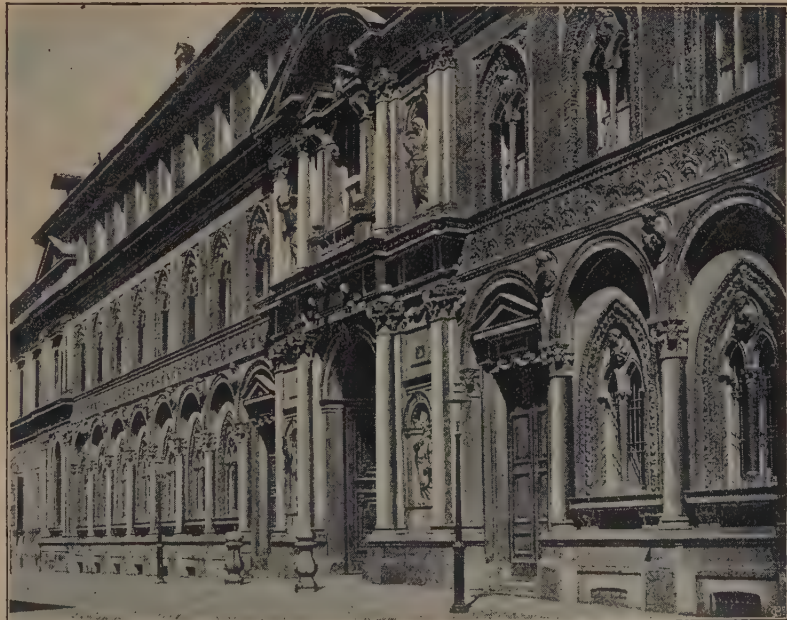


Fig. 1137 u. 1138. S. Maria della Croce, Crema: Grundriß und Aeußeres.

fich die fogenannte alte Sakristei (1428), mit quadratischem Grundriß und polygoner Kuppel; der herrliche plastische Schmuck ist ein Werk Donatello's. Die Fassade von S. Lorenzo wurde nie vollendet. Im Jahre 1436 begann nach Brunellescos Entwurf der Bau der Kirche S. Spirito in Florenz, ein lateinisches Kreuz, dreischiffig, mit halbrunden Kapellen an allen Wänden ringsum,

S. Spirito.

die Westseite ausgenommen; auch hier ist das Mittelschiff (Fig. 1122) flach gedeckt, die Seitenschiffe haben quadratische Kappengewölbe, über der Vierung eine cylindrische Kuppel; — es ist eine Musteranlage, licht- und hellräumig mit reichster perspektivischer Wirkung. Der Bau litt durch einen Brand 1471. — Wie die Domkuppel und die Kapelle der Pazzi, so sollte ein drittes Werk Muster, Vorbild und Wegweiser für die Renaissance werden, der Palazzo Pitti (vgl. Einschaltbild), den Brunellesco um 1440 entwarf (1568 begann Ammanati den Hof). Er wandte dabei zuerst die Rustica und zwar gleichmäßig durchgehends an, in derber Form mit gewaltigen Quadern, welche keinerlei Zierformen, sondern nur die notwendigsten Gliederungen der Stockwerke, ein kräftiges Kranzgesims und



Palazzo Pitti.

Fig. 1139. Ospedale Maggiore, Mailand. Phot. von G. Sommer u. Sohn, Neapel.

große Lichtöffnungen gestatten; einzig durch das Zurücktreten und die geringere Ausdehnung des obersten Stockwerks wird ein malerisches Motiv in die Silhouette gelegt. Anstrenger Würde und einfacher Großartigkeit wurde der Palazzo Pitti von keinem spätern Palastbau übertroffen. — Michelozzo baute (1430) den herrlichen Palast Riccardi (ehemals Medici), wobei er die Rustica vom Derbern zum Weichern abstuft und einen prächtigen aber schweren Sims aufsetzte; die rundbogigen Fenster werden durch einen Mittelpfosten gegliedert.

Miche-
lozzo.

Palazzo
Riccardi.



Fig. 1140. Der Dom in Como. Phot. von Alinari, Florenz.

Palazzo
Vecchio.

B. da
Maiano.
Palazzo
Strozzi.
Cronaca.

Um 1434 erneuerte Michelozzo im Palazzo Vecchio den schönen achteckigen Hof (Fig. 1123); neun reichst geschmückte Säulen tragen den sich herumziehenden Hallengang. — Benedetto da Maiano wandte am Palazzo Strozzi (1489) wieder durchgehends dieselbe Rustica an, aber in wohl behauenen Werkstücken; die Wirkung ist die glücklichste; den rechteckigen Hof umziehen im Erdgeschoß und im obersten Stock offene Säulenhallen. Cronaca führte über

einem hohen, glatten Fries ein Kranzgefims aus, welches als die höchste und schönste Leistung dieser Art gepriesen wurde. Von Benedetto stammt auch die reizend schöne, malerische Halle von S. Maria delle Grazie (Fig. 1126) in Arezzo, welche für den feinen Geschmack des Meisters sehr charakteristisch ist. — Alberti entwickelte den florentinischen Palast noch mehr ins



Alberti.

Fig. 1141. S. Giovanni in Parma: Inneres. Nach Originalzeichnung.

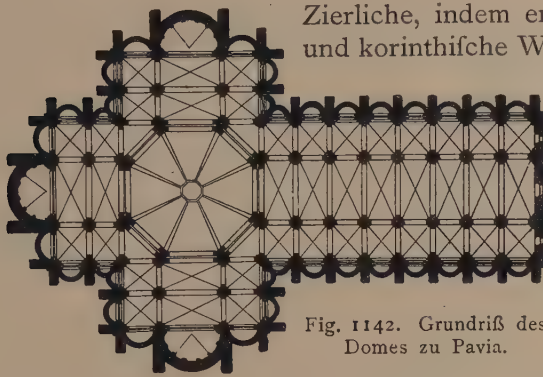


Fig. 1142. Grundriß des Domes zu Pavia.

Zierliche, indem er am Palazzo Rucellai toskanische und korinthische Wandpilaster zwischen die Rustica einfügte und so der Fassade (Fig. 1124) eine reiche und malerische Gliederung verlieh. In der formellen Behandlung bildet er den Uebergang zur Hochrenaissance, indem er im einzelnen treu die klassischen Vorbilder nachahmt. Er zeigt dies besonders an der Kirche S. Andrea (Fig. 1125 u. 1127) in Mantua, welche nach Albertis Entwürfen, wenn auch mit manchen Veränderungen ausge-

Palazzo Rucellai.

S. Andrea in Mantua.

führt wurde. Der Bau begann erst in seinem Todesjahr 1472 unter der Leitung Luca Fancellis. Der Chor mit den Querschiffen wurde 1600 vollendet, die Kuppel gar erst 1734 von Juvara begonnen, 1782 abgeschlossen. Das Motiv zur Fassade ist einem antiken Triumphbogen entlehnt; sie ermangelt der Größe und charakteristischen Bestimmtheit trotz der organischen Anpassung an die innere Anlage, welche ein gewaltiges, von einem Tonnengewölbe überspanntes Haupt- und Querschiff mit anliegenden Kapellen bildet. Die Raumwirkung ist überaus großartig und überraschend. — Wieder andere klassische Motive verwendete Alberti für S. Francesco in Rimini, dem Tempio Malatesta, so benannt, weil ihn Sigismondo Pandolfo Malatesta infolge eines Gelübdes zu einem Glanzstück der jungen Renaissance und zu einem Ruhmestempel seiner Familie umschaffen wollte. Die Fassade und viele Teile des Innern blieben Bruchstücke, während anderes von florentinischen und einheimischen Künstlern im reichsten plastisch-dekorativen Stil ausgeführt wurde, aber nicht im reinsten Geschmacke. Von Giuliano da Sangallo stammt der Palazzo Gondi in Florenz mit dem kleinen Hofe (Fig. 1128), einem der schönsten und elegantesten dieses Stils.

S. Franc. in Rimini.

G. da Sangallo. Pal. Gondi.

Der florentinische Palasttypus ward auch für Siena und die Papststadt Pienza mustergiltig, dort in den Rusticapalästen Nerucci, angeblich von Bernardo Rossellino, Spannocchi von Cecco di Giorgio, hier im Palazzo Piccolomini, der dem Palazzo Rucellai ähnlich ist. — Vielgerühmt wegen der fürstlichen Pracht und zweckmäßi-

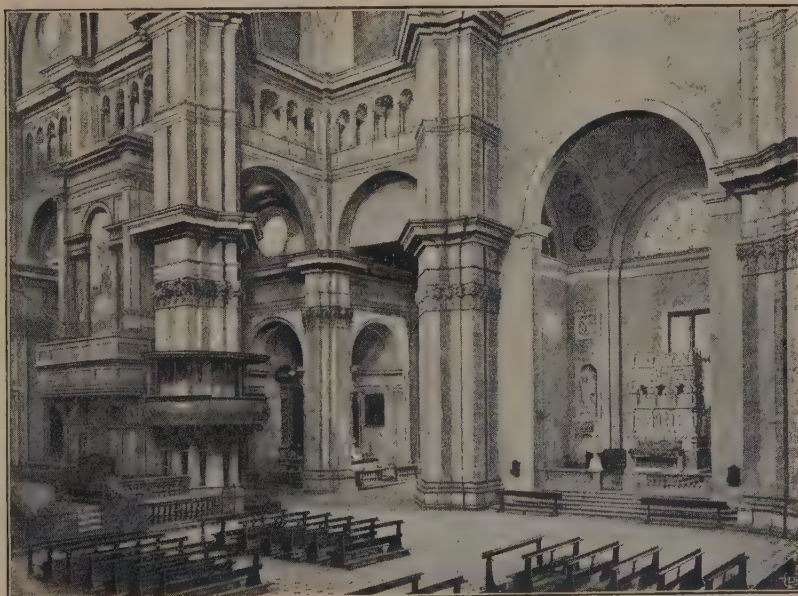


Fig. 1143. Inneres des Domes zu Pavia. Phot. von Alinari, Florenz.

Siena.

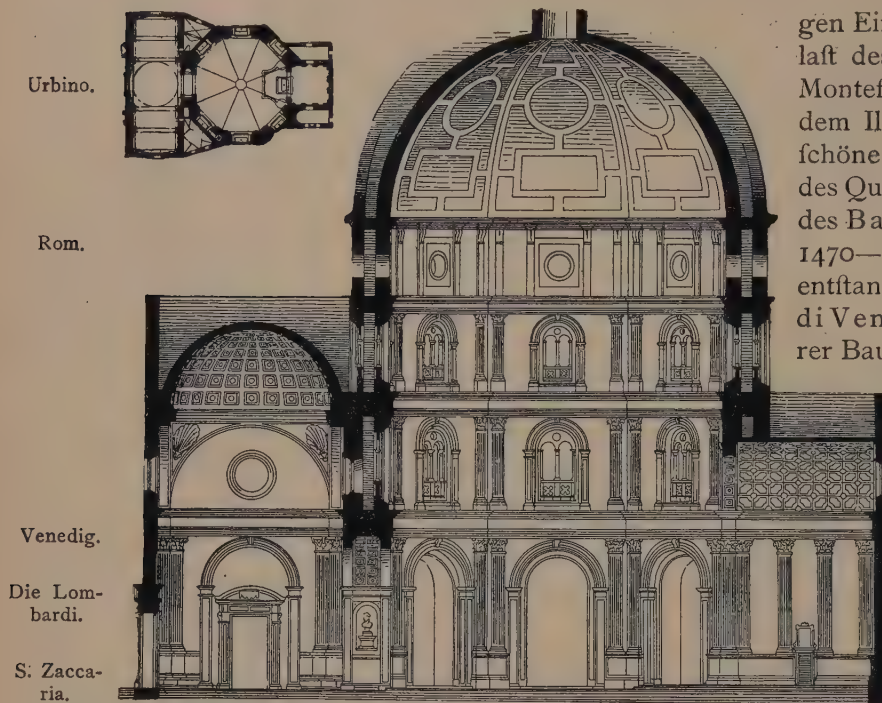


Fig. 1144 u. 1145. Madonna dell' Umiltà, Pistoia: Grundriß und Schnitt.

gen Einrichtung war der Palast des Fürsten Federigo von Montefeltro in Urbino, von dem Illyrier Laurana. Der schöne Hallenhof vom Ende des Quattrocento soll ein Werk des Baccio Pintelli (thätig 1470—1490) sein. — In Rom entstand (1455) der Palazzo di Venezia, ein ernster, düsterer Bau, noch mit dem mittelalterlichen Zinnenkranz über weit vorkragenden Konfolen.

Die dekorative Richtung der Venezianer wird besonders durch die Künstlerfamilie Lombardi vertreten. Die Kirche S. Zaccaria (1457) ist im Grundriß gotisch gedacht,

auch im innern Aufbau mischen sich Gotik und Renaissance; die hohe leichte Konstruktion auf schlanken Säulen wirkt überraschend. Die Fassade (Fig. 1130) spricht in der vertikalen Gliederung die Dreiteiligkeit des Schiffs aus; die überreiche horizontale Gliederung betont fünf Geschosse und läßt große Linien und Verhältnisse vermischen. — Pietro Lombardi baute (1480) S. Maria de' Miracoli, einen einschiffigen zierlichen Bau, dessen Fassade die zarteste Detailbehandlung und die üblichen dekorativen Inkrustationen zeigt, und den schönsten venezianischen Palast dieser Zeit Vendramin-Calergi (1481): unten durch Pilaster, in den beiden Obergeschossen durch Säulen gegliedert, mit reichen Simsen, Flächenmustern und Fensterbildungen, aber ohne den reinen Geschmack der Florentiner (vgl. Einschaltbild). Die große Mannigfaltigkeit der Formen giebt dafür den Palästen, sowie die aus der gotischen Zeit gebräuchliche Gruppierung der Massen — hier in der Mittelpartie zu drei, in den beiden Seiten zu je einem Doppelfenster — ein malerisches, gefälliges Aussehen. Von den Scuolen oder Bruderschaftshäusern ahmt die von S. Marco von Martino Lombardi (1490) mehr die üppig reichen Kirchenfassaden, die von S. Rocco (Fig. 1131 u. 1132) von Bartholomäus Bon, welche übrigens schon dem 16. Jahrhundert (1517) angehört, die glänzendste Palastarchitektur nach. Die innere Ausstattung beider Denkmale zeigt denselben Reichtum und Geschmack wie das Äußere. Ein Prunkstück reichster Art ist auch der nur an der Ostseite vollendete Hof des Dogenpalastes (vgl. Einschaltbild) mit der herrlichen Riefentreppe von Antonio Rizzo, Pietro Lombardo, Scarpagnino: vier Geschosse mit offenen Hallen, das Erdgeschoß und die beiden oberen Stockwerke mit Arkaden im Halbkreise, die Haupthalle mit Spitzbogen, alles in reichster Ausführung mit einer Fülle der geschmackvollsten Ornamente, aber ohne monumentale Wirkung. Eine Prachtleistung sind auch die alten Prokurationen (Procuratie vecchie)

an der Nordseite des St. Markusplatzes mit fortlaufenden Rundbogen in den drei Geschossen (Fig. 1129). Das Erdgeschoß bildet eine offene, kreuzgewölbte, auf Pfeilern ruhende Halle. Die obern Geschosse haben die doppelte Zahl von Säulenarkaden. Die Formbehandlung und die Verhältnisse sind sehr schön. Der Entwurf geht wahrscheinlich auf einen Toskaner in die Zeit um 1480 zurück. — Von großer Schönheit sind manche öffentliche Paläste in den benachbarten Städten des Festlandes, mit den für diese Bauten charakteristischen offenen Hallen, so die herrliche Loggia del Consiglio zu Padua von Biagio Rossetti, der überaus zierliche Palazzo del Consiglio in Verona (vgl. Einschaltbild) von dem tüchtigen Fra Giacommo (1435—1515): unten weit gespannte Arkaden mit korinthischen Säulen, im Obergeschoß köstliche Pilaster, alle Flächen mit Arabesken reich bemalt; der Palazzo Comunale in Brescia (vgl. Einschaltbild) von Formentone (1508); der Oberbau mit den reich umrahmten Fenstern ist von Palladio, der Fries und das Kranzgesims von Jacopo Sanfovino, das schwere Dachgeschoß stammt aus späterer Zeit.

Padua.
Verona.

Erwähnt sei hier noch S. Maria dei Miracoli (Fig. 1133 und 1134) in Brescia wegen der wunderlichen Anlage: ein Rechteck mit zwei größern Kuppeln an den Enden des Mittelschiffes und zwei kleinern an den Enden des Querschiffes, welchen man scherzweise einen Centrifugalbau nennen könnte, indem die Kuppeln der Mitte des Baues förmlich ausweichen.¹⁾ Die Fassade ist, besonders der Portalbau, eines der üppigsten Prachtstücke der Zeit. Die Füllungen und Kapitelle der Pilaster sind besonders reizend.

Brescia.

Wie früher erzählt wurde, bildete Oberitalien in eigentümlichen, durch Polychromie und Plastik gehobenen Formen den Backsteinbau aus. Der berühmteste Künstlernaame ist Donato Lazzari, genannt Bramante, den wir später an der Spitze der Hochrenaissance in Rom finden werden. Eine sehr große Zahl oberitalienischer Bauten, meistens mit centraler Anlage, wird wie auf einen Gattungsbegriff auf ihn zurückgeführt. Das merkwürdigste Denkmal ist der Chor- und Querschiffbau von S. Maria delle Grazie (Fig. 1135) in Mailand. Ueber einem quadratischen Unterbau mit drei Apfiden erhebt sich eine polygone, weite, lichtvolle Kuppel, mit einem Zeltdach überdeckt und mit einer zierlichen Laterne gekrönt; der äußere Aufbau mit den Fenstern, offenen Arkaden und der reichen Dekoration aus gebranntem Stein ist unvergleichlich reizend. Noch anmutsvoller, edler und von höchster, bestechender Eleganz ist die gleichfalls von Bramante gebaute, achteckige, gekuppelte Sakristei bei S. Satiro, unten mit Nischen und einem köstlichen Fries (Charakter-

Bramante.

S. M. delle
Grazie.
Mailand.

S. Satiro.



Fig. 1146. Fassade von S. Spirito, Bologna.
Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

¹⁾ Burckhardt, Renaissance, S. 102.



Crema.

Ospedale
M. in Mai-
land.Fig. 1147. Tempietto v. S. Pietro in Montorio, Rom.
Nach Originalzeichnung.

und eine Loggia in der Mitte zum Genuß der freien Luft und des Sonnenlichts. Um die durch Marmorfäulchen zweigeteilten Fenster läuft ein reicher Rahmen mit Arabesken, Putten und Vögeln; aus den Bogenwickeln schauen schöne Büsten von Heiligen; ein Terracottafries mit Rosetten, Engelköpfchen und Adlern trennt

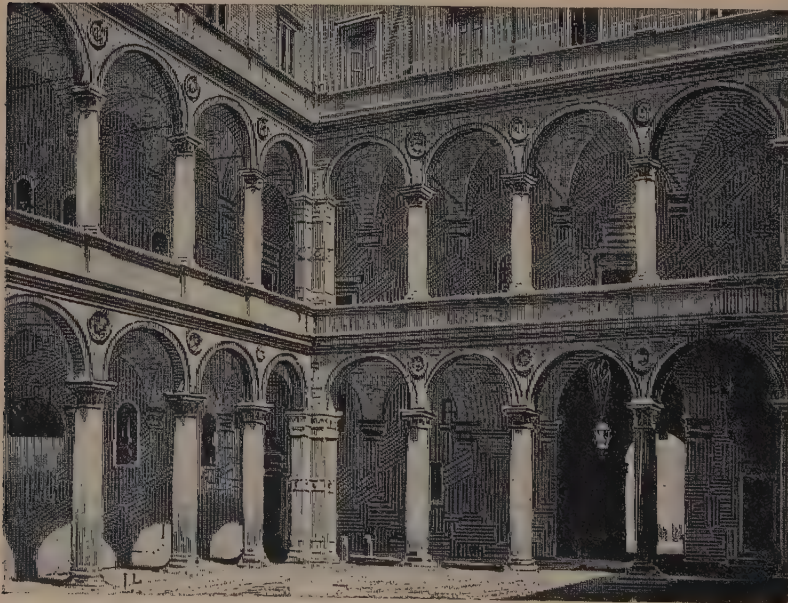
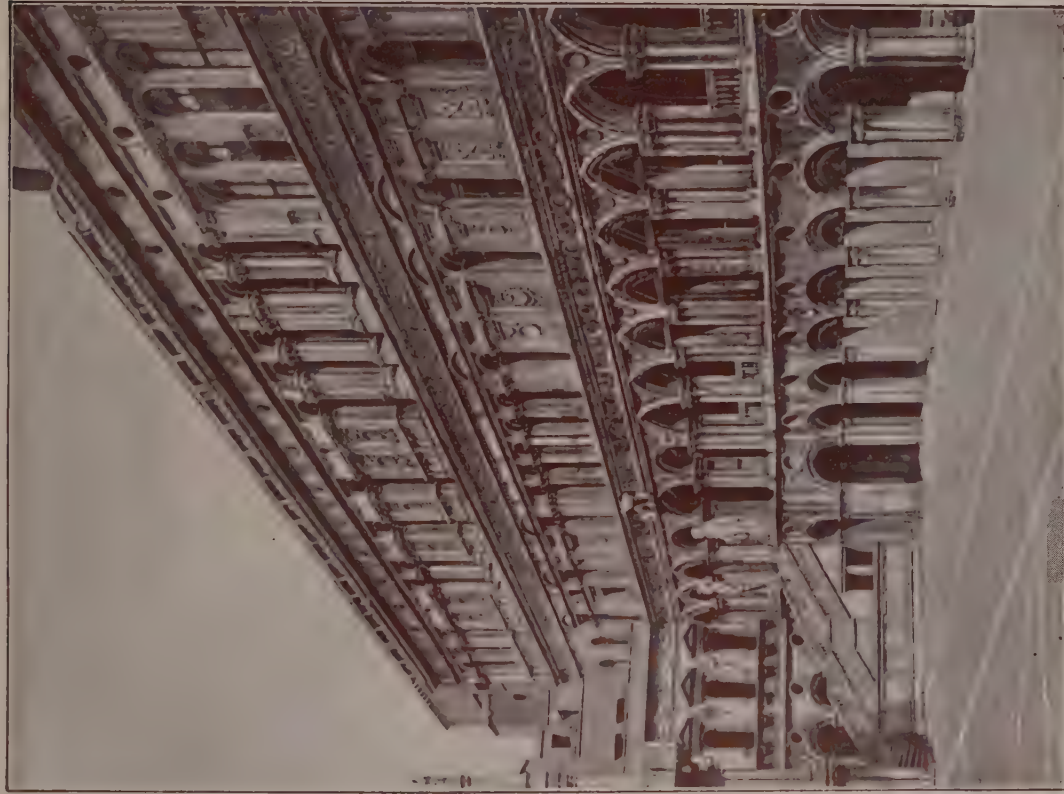


Fig. 1148. Hof der Cancelleria, Rom. Nach Originalzeichnung.

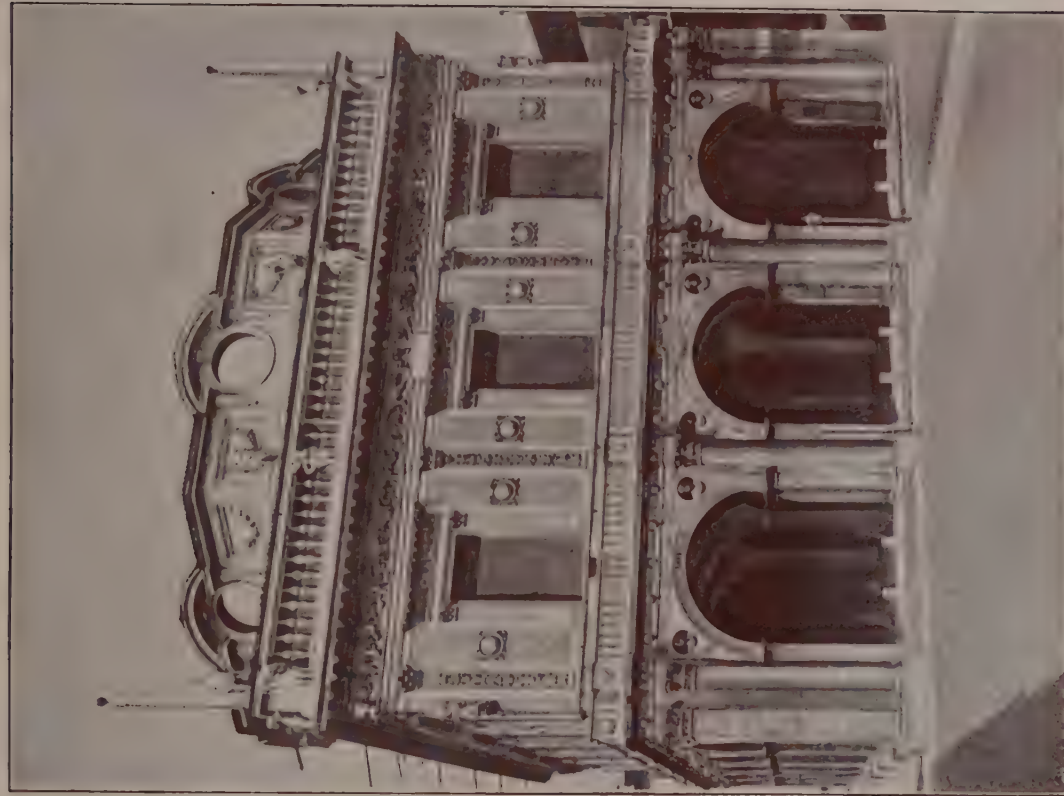
köpfe und Putten) darüber, oben mit offenen Arkaden und einem Umgang, in der Kuppel Rundfenster, welche das erquickendste Oberlicht spenden; die Zierglieder, Pilafter, Frieße, Gebälk, Füllungen, — alles in den reichsten Mustern und im besten Geschmack (Fig. 1136). Die Bauten Bramantes wurden zur Schule für mehrere tüchtige Meister. So baute Giov. Batt. Battagio um 1490 die zierliche Kirche Santa Maria della Croce (Fig. 1137 u. 1138) bei Crema in wirkfamen Backsteinformen über einem Grundplan, der sich innen achteckig, außen rund mit Ausbauten gestaltet. Der edelste Frührenaissancebau Mailands ist das große Spital, Ospedale Maggiore, eine Stiftung des Francesco Sforza (1456). Die älteste Anlage aus Backstein stammt von dem Florentiner Antonio Averlino, genannt il Filarete. Die Fassade (Fig. 1139) dieses ältesten Teils des ungeheuern Bauwerks war zweigeschoffig, unten eine Folge von 31 offenen Arkaden im Rundbogen, — die Fenster wurden später eingefetzt, — darüber zwanzig Spitzbogenfenster

die Geschosse. Die Gliederung, die Dekoration und die konstruktiven Teile bilden ein Ganzes von schönstem Zusammenklang und Rhythmus. Nach Filarete führten Guiniforte Solari und Lazzaro de' Palazzi den Bau weiter. Den großen Hof führten Mangone und Ricchini im 17. Jahrhundert in schönen, aber vereinfachten Formen aus. Die Nordfassade ist ein sehr kühles

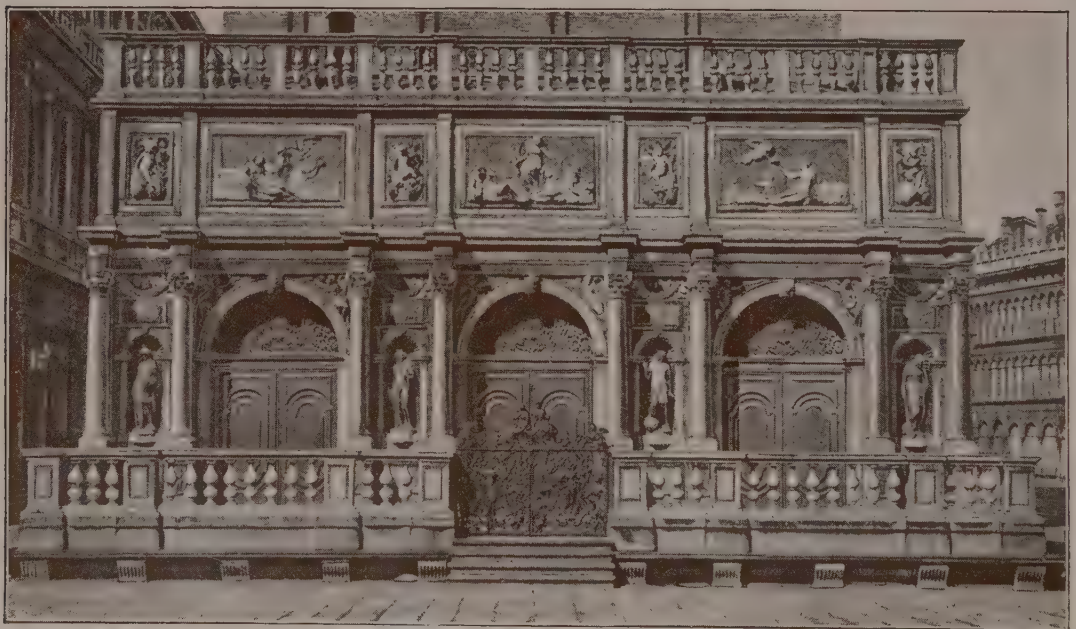


HOFANSICHT DES DOGENPALASTES, VENEZIG, UND PALAZZO MUNICIPALE, BRESCIA.

Nach Photographien von Gebr. Alinari, Florenz.

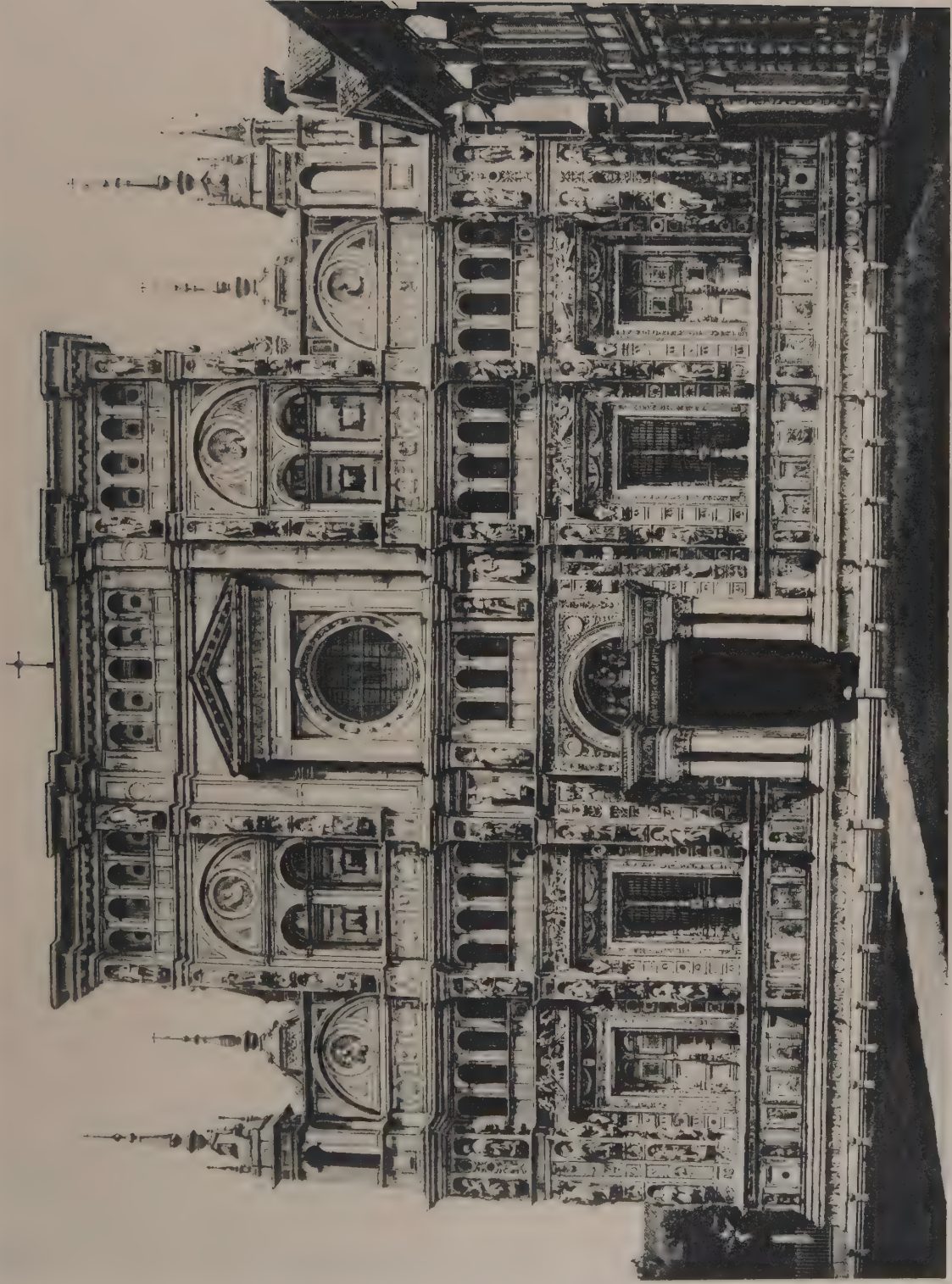


BAUKUNST DER RENAISSANCE.



PALAZZO DEL CONSIGLIO, VERONA, UND DIE LOGGETTA, VENEDIG.

Nach Photographien von G. Sommer, Neapel.



FASSADE DER KARTÄUSERKIRCHE ZU PAVIA

Nach Photographie von G. Sommer, Neapel.

Werk Macchis, begonnen 1797. —

Von den drei Prachtbauten, der Cappella Colleonis in Bergamo, den jüngsten Teilen des Doms in Como (Figur 1140) und dem dekorativ glänzendsten Werk der Welt, der Certosa bei

Pavia, wird in der Geschichte der Plastik ausführlicher gehandelt.

Der letztgenannte Wunderbau wurde von Giovanni Galeazzo Visconti zur Sühne für die Frevel, die ihn zur Herzogskrone geführt, begründet. Die Kirche ist eines der reizenden Werke, welche die lombardische, romanisch-gotische Planzeichnung und Konstruktion beibehalten, dieselbe aber unmittelbar in die Formen der Frührenaissance übersetzen. Der Grundriß zeigt eine fünfschiffige Anlage. Die äußern Seitenschiffe sind für Kapellen ausgenützt. Das Chorscheit und das Querschiff schließen mit je drei halbkreisförmigen Apsiden. Ueber der Vierung erhebt sich der Kuppelturm; je drei kleinere Türme steigen neben und über den drei Mittelapsiden, je zwei an den Sakristeiräumen auf. Die meisten der kleineren Türmchen dienen in den Unterbauten als Strebepfeiler, wie denn auch das Langschiff von vortretenden Streben flankiert wird. Im Aufbau mischen sich die Spitzbogen unter die tonangebenden Rundbogen. Das alles blüht in den schönsten Frührenaissanceformen aus. Die Streben und alle Türme endigen in beschuppten Spitzkegeln oder in Kuppeln, welche von luftigen durchbrochenen Rundarkaden getragen werden. Auch alle Apsiden und Außenwände, am Mittelschiff wie an den Abseiten, sind mit offenen Dachgalerien, dünnfäuligen Laufgängen belebt, — ein Ganzes von der schönsten und zierlichsten Wirkung. Das Hauptschiff im Innern ist ernst und fast streng; nur die von den beiden Bergognone



Fig. 1149. Die Villa Farnesina, Rom. Nach Originalzeichnung.

Certosa bei Pavia.

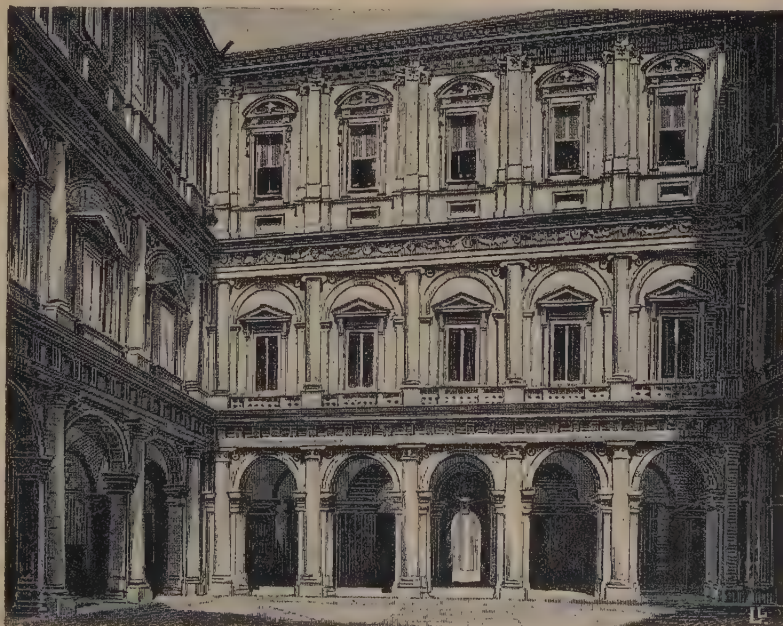


Fig. 1150. Hof des Palazzo Farnese, Rom. Nach Originalzeichnung.

ausgeführte Deckenbemalung mit den schönen Bändern, welche die Rippen begleiten, erinnert wieder an die frohe Zeit des Quattrocento; noch mehr thut dies die Bemalung der Kapellen. Im Jahre 1395 wurde der Grundstein gelegt. Die Arbeiten an der Kirche und am Kloster dauerten bis tief ins 16. Jahrhundert hinein. Den ersten Plan scheint Bernardo da Venezia entworfen zu haben unter Mitbeteiligung des Giacomo da Campione, des Baumeisters am Mailänder Dom, und des Cristoforo di Beltramo. Der Fassade (vgl. Einschaltbild) fehlt der abschließende Giebel. Wie die Frontansicht anfänglich oder nach der ersten Abänderung durch Guiniforte Solario um 1473 gedacht war, mag das Modell zeigen, welches im Gemälde des Querschiffes der Gründer der Madonna weiht. Um 1490 wurde der Entwurf nochmals durch den Baumeister Dolcebuono und den Maler Ambrogio Bergognone umgearbeitet, um daraus ein Prachtstück der monumentalen und dekorativen Skulptur zu machen. An den Motiven der Fassade sieht sich das Auge niemals satt, denn es entdeckt immer Neues und kombiniert immer anders. Das Wunderbare ist, daß trotz der Fülle des Ornaments, das aus allen Ritzen und Poren des Steins herauswächst, nicht der Eindruck der Ueberladung erzeugt und der konstruktive, gliedernde Gedanke nicht ganz verwischt wird. Wie schade wäre es, wenn der florentinische Pitti nicht dieses entzückende Gegenstück lombardischen Empfindens hätte! Von höchstem Reize sind auch die beiden von offenen Arkaden eingefassten Kreuzgänge mit den sanft geschwungenen Bogenlinien, mit den Statuen, Medaillons, Friesen, Archivolten aus Terracotta von wunderbarem Reichtum und so heiterm, reinem Geschmack!

Dom in
Pavia.

In Pavia legte 1488 der Kardinal-Bischof Ascanio Maria Sforza (1479 bis 1503) den Grundstein zum neuen Dom (Fig. 1142 und 1143), einem dreischiffigen Kreuzbau, der vom 27 m weit gespannten achtsseitigen Kuppelraum ausgeht, eine herrliche Anlage von lichterfüllter Großräumigkeit. Der Bau, von Cristoforo Rocchi, einem Schüler Bramantes, begonnen, schleppte sich langsam hin, die Weihe fand 1609 statt; die Kuppel ward erst 1884—1895, die Fassade 1893—1894 ausgeführt und dekoriert.

Bauten in
Piacenza,
Parma,
Ferrara,
Pistoia.

Mittelitalien besitzt manche Langhauskirchen, welche eine sehr reiche Bemalung erhielten; als Wölbungsformen kommen die Tonne und die Kuppel zur Anwendung, so in S. Sisto in Piacenza, S. Giovanni in Parma (Fig. 1141), S. Benedetto und S. Francesco in Ferrara etc. Der Centralbau wird vertreten durch die Madonna dell'Umiltà (Fig. 1144 und 1145) in Pistoia von Ventura Vitoni (1494), einem Schüler Bramantes; es ist ein vortrefflicher Kuppelbau mit einem rechteckigen Chor und einer großen herrlichen Vorhalle, welche diejenige der Cappella Pazzi nachahmt. Da Vitoni über dem Bau starb, wurde die Kuppel erst 1560 von Vasari ausgeführt, der den schönen ursprünglichen Plan entstellte.

Bologna.

Wie in Oberitalien, so wurden in der Emilia im Backsteinbau mit üppiger Ornamentation in Terracotta schöne Werke ausgeführt, vorab in Bologna. Die Palazzi haben im Erdgeschoß offene Hallen mit schönprofilirten Archivolten, welche fortlaufende Straßenarkaden bilden, im ersten Geschoß reich umrahmte, zweigeteilte Rundbogenfenster, im Obergeschoße einfachere Lichtöffnungen. In den Höfen hat gewöhnlich auch das erste Stockwerk offene Bogenhallen und zwar in doppelter Zahl gegenüber dem Erdgeschoß. In dieser Weise stellen sich der sehr reich und geschmackvoll ornamentierte Palazzo Fava dar und ihm ganz ähnlich der Hof des Palazzo Pallavicini. Fast noch reicher und gefälliger ist der Hof des Palazzo Bevilacqua mit seinen schlanken, schönen Säulen, Kapitellen

Backstein-
bauten.

und Friesen. (ähnlich der Palazzo Bevilacqua in Ferrara); etwas einfachere Formen zeigt der Hof des Palazzo Malvasia (nahverwandt der Palazzo Sforza in Imola). Auch einige Kirchen Bolognas zeigen den schönen reichen Terracottaschmuck an den Fassaden, wie S. Maria di Galliera, die Chiesa dello Spirito Santo (restauriert) (Fig. 1146). Diese beiden Kirchen sind überdies bemerkenswert durch die schöne Bildung der Fassaden. Reiche Pilaster, Frieze, Simse, Statuen und Figurenmedaillons geben den Flächen ein mannigfaches Leben. Ähnliche Prachttücke sind die Fassaden der Confraternità di S. Bernardino in Perugia, der Misericordia zu Arezzo, der Kapelle des Palazzo del Diavolo bei Siena.

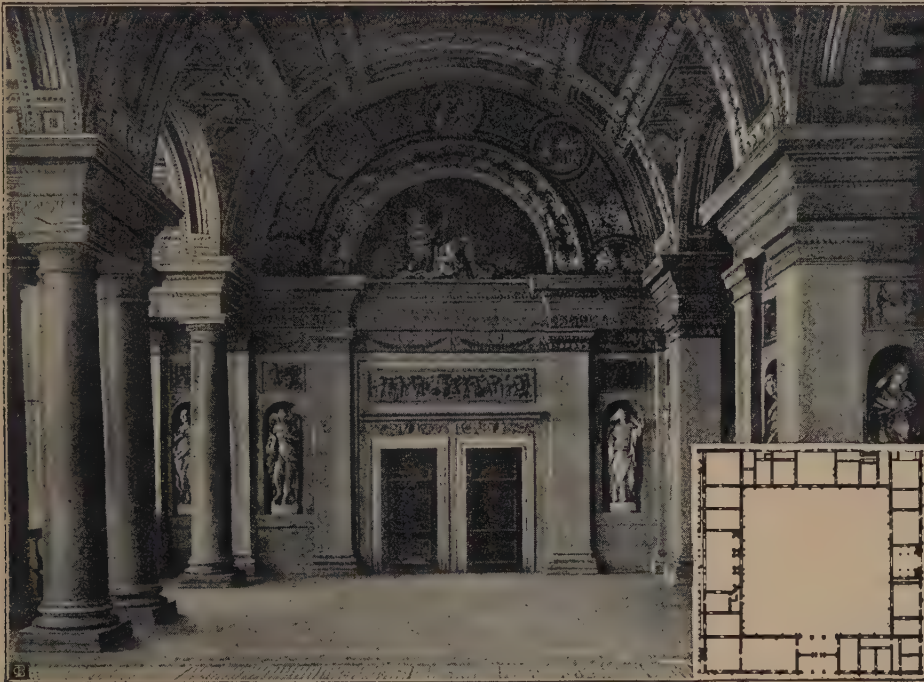


Fig. 1151 u. 1152. Vorhalle und Grundriß des Palazzo del Te, Mantua.

2) Die Baudenkmale der Hochrenaissance in Italien.

(1500—1540.)

Um das Jahr 1500 kam Bramante, eigentlich Donato d'Angeli Lazzari, geboren um 1440 in Urbino, nach Rom. Vorher in Oberitalien ein Hauptmeister der Frührenaissance, ward er im täglichen Anblick der antiken Denkmale und der ewigen Roma, welche den denkenden Geist über die Gegenwart hinweg in ferne Jahrhunderte zurückführt und der künstlerischen Phantasie Schwingen zum Fluge ins Reich der Ideale giebt, der Wegweiser und das erste Vorbild der Hochrenaissance.

Die Hochrenaissance ist die Kunst des höchsten Adels, der Selbstbeherrschung, Einfachheit, der wirksamsten Verhältnisse, der gesteigerten Großräumigkeit und des lautersten Geschmacks. Der Blick des Künstlers faßt alle Teile am Monumentalbau als ein Ganzes zusammen; er benützt weniger Glieder, aber eine festere, ausdrucksvollere Gliederung mit meistens stärkerem Schattenschlag; weniger Einzelheiten und eine viel maßvollere Dekoration, alles im Interesse der Einheit und Größe.

Kenn-
zeichen
der Hoch-
renaissance.

Bramante.
Rom.

Cancelleria.
ria.



Fig. 1153. Hauptkuppel der Peterskirche, Rom.

Durch Bramante ward Rom der Sitz der Hochrenaissance. In der Profanarchitektur der neuen Richtung knüpfte er seinen Ruhm vorzüglich an den Palazzo della Cancelleria; ursprünglich für den Kardinal Raphael Riario erbaut. Das Hauptmotiv, das er durchführte, ist eine maßvolle Rustica in Verbindung mit korinthischen Wandpilaftern: im Erdgeschoß nur Rustica mit kleinern, einfachen, rundbogigen, aber rechtwinkelig umrahmten Fenstern; in den zwei obern Geschossen sind dazu Pilafter je zu zweien angeordnet. Das mittlere oder Hauptstockwerk wird durch große, reichere, ebenfalls rundbogige und rechtwinkelig umrahmte Fenster mit einer Krönung ausgezeichnet, während das Obergeschoß wieder kleinere, viereckige Fenster mit einem Mezzanino darüber zeigt.

Die Pilafter stehen auf Stylobaten und

haben ein vollkommen ausgebildetes, antikes Gebälk, wodurch die Geschosse schön begrenzt werden. Ein Konfolenfims, welcher den Bau bekränzt, stimmt in seinen Verhältnissen ebenfogut zur ganzen Fassade wie zum Obergeschoß. Alle Gliederungen besitzen ein sehr mäßiges Relief und große Einfachheit; aus dem ganzen Bau spricht ein unausprechlicher Adel. Der innere Hof (Fig. 1148), in den zwei untern Geschossen von dorischen Säulenhallen umzogen, während das oberste

Stockwerk geschlossen und mit korinthischen Pilaftern geschmückt ist, ist einer der aller schönsten der ganzen Renaissance. In die Palastrasse ist die schöne Kirche

S. Lorenzo.

S. Lorenzo mit einbezogen. Eine ganz ähnliche, ebenso geschmackvolle Anordnung und Ausstattung zeigt in kleinern Maßen der Palazzo Giraud, jetzt Torlonia, welchen Bramante für den Kardinal Hadrian von Corneto baute. — Ein

Palazzo
Giraud.

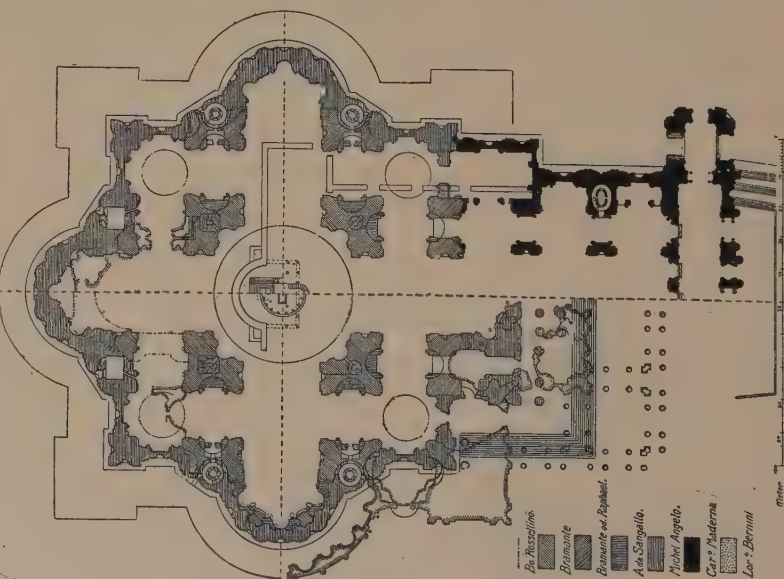


Fig. 1154. Grundrißentwicklung von St. Peter, Rom. Nach H. von Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter, Rom. Paris (Ch. Béranger) 1875



Fig. 1155. Hintere Fassade der Peterskirche, Rom, nach Bramantes Entwurf rekonstruiert. Nach H. von Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Paris (Ch. Béranger) 1875.

Werk großartigster Anlage war sein Entwurf für den vatikanischen Palast; es galt, zwei Höfe, den kleinern Cortile di S. Damafo und den riesigen Haupthof monumental zu umgrenzen. Im ersten baute Bramante die leichten, offenen Hallen oder Loggien, welche von Raphael und seinen Schülern mit den wunderbaren Arabesken, Grottesken und Bildern ausgestattet wurden.¹⁾ Im Haupthof sollte der tiefer liegende Teil mit einem obern Garten (Giardino della Pigna) durch prachtvolle Doppelrampen verbunden und dieser durch einen Monumentalbau mit einer Apsis für den antiken riesigen Pinienzapfen aus Bronze, welcher einstmals wohl das Grabmal Hadrians krönte, abgeschlossen werden. Leider kam der Entwurf nicht ganz zur Ausführung, und der Doppelhof wurde durch Querbauten zerschnitten. — Eine äußerst reizende Schöpfung ist der kleine Rundbau, der Tempietto (Fig. 1147), ein sechzehnfüßiger Peripteros im Klosterhof von S. Pietro in Montorio, wo nach früherer Ansicht Petrus gekreuzigt wurde. — In Loreto gab Bramante der Casa santa die herrliche Verkleidung aus weißem Marmor. — Von der St. Peterskirche und von Bramantes und anderer Meister Anteil daran wird später im Zusammenhang gehandelt.

Cortile di
S. Damafo.

S. Pietro
in Mon-
torio.
Loreto,
Casa santa.

Ein Verwandter Bramantes durch Geist und Geschmacksrichtung ist Baldassare Peruzzi von Siena (1481—1537). Eines seiner schönsten und anmutvollsten Werke, gleichsam als Ganzes entstanden und gewachsen, nicht zusammengesetzt, wie Zeitgenossen meinten, ist die Villa Farnesina (Fig. 1149) in Rom, in der Mitte eine offene Pfeilerhalle darstellend, die von zwei vorspringenden Seitenflügeln

Peruzzi.

Farnesina.

¹⁾ Um diese zu schonen, mußten später die Bogenhallen durch Fenster geschlossen werden, was den Feenpalast zum Treibhaus macht.

Palazzo
Maffimi.

A. da
Sangallo.

Palazzo
Farnese.

Raffaello.

begleitet wird. Das Innere löst sich unten in luftige Hallen, das Obergeschoß in Säle auf. Das Aeußere, auf Bemalung berechnet, erhielt nebst einem schönen Fries mit Fruchtschnüren und Genien nur eine einfache dorische Pilasterordnung. — Beim Palazzo Maffimi hatte er mit einem sehr unregelmäßigen Baugrund zu rechnen, nützte aber die Ungunst der Linien zu einer schönen Eingangshalle und einem überaus malerischen in den reinsten Formen ausklingenden Hofe aus. — Der jüngere Antonio da Sangallo (1482—1546) aus Florenz knüpfte seinen Namen an den gewaltigen, ein Straßenviereck bildenden Palazzo Farnese in Rom (um 1534), einen der Haupttypen der römischen Paläste (vgl. Einschaltbild). Der Stein wird nur für die architektonischen Glieder, Sockel, Fenster, Thüren, Simse und für die Rusticabänder an den Ecken verwendet, tritt aber in starkem Relief und reichen Formen aus der Mörtelfläche heraus, so daß andere Zierglieder überflüssig werden. Die allzu nahe aneinander gerückten Fenster nehmen dem Bau teilweise den Eindruck der Größe. Nach dem Tode des Meisters vollendete Michelangelo den Palast. Von ihm stammt wahrscheinlich der schöne Hof (Fig. 1150), in den zwei untern Gefchoßen mit Arkaden, im Anschluß an das Marcellus-Theater. Er setzte auch den herrlichen Simskranz auf, nachdem er dessen Wirkung erst durch ein Holzmodell geprüft hatte. — Der Urbinate Raphael Sanzio (1483—1515) schloß sich als Baumeister enge an Bramante an; von seinen zwei römischen Palästen ist der eine Branconio d'Aquila nur in einer Zeichnung erhalten, der andere Vidoni-Caffarelli durch Umbauten entstellt; erhalten ist der von ihm gezeichnete Palazzo Pandolfini in Florenz. Eigenartig bleibt ihm das Streben nach plastischer und malerischer Wirkung durch stark betonte und gehäufte Glieder und Ziermotive, wie Doppelung der Säulen und Pilaster, Nischen mit Statuen, Giebel, Fruchtschnüre, umrahmte Wandfelder u. dgl. — Auch Raphaels bedeutendster Schüler in der Malerei, Giulio Pippi von Rom, genannt Giulio Romano (1498—1546), war Baumeister und begann für den Kardinal Giulio Medici, den spätern Klemens VII., den Bau der Vigna de' Medici, später nach deren Verkauf an Margareta von Parma Villa Madama genannt, am Monte Mario, nach Entwürfen Raphaels mit trefflicher Ausnützung des ansteigenden Baugrundes, im Innern mit herrlichen Ausblicken aus offenen Loggien und Bogenhallen und üppiger Dekoration. Der Bau wurde nie vollendet und geriet bald in

Giulio
Romano.

Villa
Madama.



Fig. 1156 u. 1157. Grundriß und Aeußeres von S. Biagio, Montepulciano.

nie vollendet und geriet bald in

Verfall. — Später wirkte Giulio als herzoglicher Architekt in Mantua und baute das Landhaus der Gonzaga, den Palazzo del Te (Fig. 1151 und 1152), einen einstöckigen Rusticabau mit 65 m Quadratseite, am Aeußern in ernsten, nüchtern dorifizierenden Stilformen, nur die Gartenfront bildet eine heitere, offene Loggia eigentümlicher Konstruktion. In ihr leistet Giulio den besten Beweis, wie er der phantasiereiche Maler und Architekt in einer Person ist: die weiten, hellen Räume sind verschwenderisch mit allen Erfindungen der drei bildenden Künste ausgestattet. Aber durch allerlei Launen und willkürliche Bildungen ward er einer der ersten Vorläufer und Begründer des Verfalls und zum schlimmen Vorbilde für die nach ihm in Mantua thätigen Künstler.

Der letzte große Baumeister, welcher noch den vierzig ersten und besten Jahren der goldenen Renaissance angehört und den Uebergang ankündigt, ist Michelangelo Buonarroti (1475—1564). Die allgemeine Charakteristik seiner künstlerischen Ideale müssen wir der Geschichte der Plastik und Malerei vorbehalten. Auch in der Architektur schlug er vielfach eigene Wege ein; sein Sinn ging auf eine große, mächtige Gesamtwirkung, auf günstige Anordnung und Verhältnisse, wobei das Einzelne in seiner architektonischen Bildung und Bedeutung manchmal zu kurz kommt. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehören, außer dem Ausbau des Palazzo Farnese, die schöne mediceische Grabkapelle in Florenz, wo aber auch manches auffällig erscheint, wie die völlige Unterordnung der Architektur unter die Plastik, der kapitolinische Palaß, der Umbau der Diokletiansthermen u. f. f. Sein höchster Ruhm, einer der höchsten Erfolge der Architektur aller Zeiten, ist die Kuppel von St. Peter.

Die St. Peterskirche.

Schon der Papst Nikolaus V. (1447—1455) faßte den Plan, die alte Basilika Konstantins durch einen Neubau zu ersetzen, Rossellino führte sofort den neuen Chor aus. Erst Julius II. nahm das Werk wieder auf und betraute den Bramante mit der Ausarbeitung eines neuen Plans. Die Baugeschichte hat in letzter Zeit viele Zweifel und Fragen angeregt und manche offen gelassen. Gewiß ist, daß Bramante einen mächtigen Centralbau (Fig. 1154 und 1155) wollte. Nach seinem Grundriß begrenzt der Baukörper ein Quadrat, über dessen Linien die Arme eines griechischen



Palazzo
Te.

M. Buona-
rotti.

Fig. 1158. Teil der Libreria vecchia, Venedig.
Nach Originalzeichnung.

S. Pietro
in Vati-
cano.

Bramante.

Kreuzes, innen abgerundet, außen rechteckig geschlossen, hinausreichen; in der Mitte steigt ein riesiger Kuppelbau empor, in den Ecken des Quadrates erheben sich vier Türme, — ein Plan voll wunderbarer Größe, Einheit und herrlicher Klarheit. Bramante begann mit der Ausführung der Kuppelpfeiler. In einem zweiten Grundriß rundet er die Schlüße der Kreuzarme auch außen ab und begleitet sie mit großen Umgängen. Selbst der Entwurf eines an den Centralbau angefügten Langhauses wird ihm zugeschrieben. Das Schwanken der folgenden Baumeister gerade in dieser Beziehung scheint zu beweisen, daß der streng und folgerichtig durchgeführte Centralbau ohne Langhaus auf Widerspruch gestoßen, gegenüber der herkömmlichen Kirchenanlage und den Vorteilen, welche ein Langhaus für die Feier des Gottesdienstes bietet. Dem alternden großen Baumeister war anfangs Fra Giocondo, später auch Giuliano da Sangallo zugeteilt worden. Im Jahre 1515 übernahm Raphael die Oberleitung; sein Grundplan setzt dem zweiten Entwurf Bramantes ein dreischiffiges Langhaus mit tiefen Seitenkapellen an. Nach Raphaels Tod folgte Antonio da Sangallo in der Bauleitung nach; Peruzzi wurde ihm als Gehilfe beigegeben; auch Antonio hielt am Langhausbau fest. Der Bau ruhte aber, bis Paul III. 1534 ihn wieder aufnahm. Im Jahre 1547 ließ sich Michelangelo in seinem 72. Jahre „aus Liebe zu Gott“ bewegen, die Bauleitung an die Hand zu nehmen. Sein Grundriß zeigt die vereinfachten Formen der Entwürfe Bramantes und Peruzzis, den einheitlichen Centralbau mit einer säulengeschmückten Vorhalle, welche der alles beherrschenden Wirkung der Kuppel keinen Eintrag gethan hätte. Nach seinem Modell wurde 1590 die Kuppel (Fig. 1153) mit ihren wunderschönen, unvergleichlichen Kurven, Umrissen, Gliederungen voll-

Fra Gio-
condo.
G. da
Sangallo.
Raphael.
A. da
Sangallo.
Peruzzi.

Michelan-
gelo.



Fig. 1159. Palazzo Grimani, Venedig. Nach Originalzeichnung.

endet. „Die welthistorische Stellung Michelangelos beruht auf den verschiedensten Thätigkeiten, sein Größtes aber ist doch wohl, daß er die Sehnsucht der ganzen Renaissance erfüllte durch den Bau dieser vollendet herrlichen Riefenkuppel mit dem lichtströmenden Cylinder.“¹⁾ Wer in St. Peter unter den von den Lichtfluten erfüllten Bogen und Wölbungen einhereschreitet, empfindet etwas wie ein leichtes Schweben, eine wonnige, gehobene Stimmung, — und wird sich des höchsten Triumphs der Baukunst bewußt. Anderes, was und wie Michelangelo in der östlichen Tribuna baute, weckte berechtigte Bedenken; an die einfache, edle, klassische Einfachheit und Größe reicht es allerdings nicht hinan. Leider ließ Paul V. seit 1606 durch

¹⁾ Burckhardt, Renaissance, S. III.

Carlo Maderna und Lorenzo Bernini doch den Langhausbau mit der Palastfassade anfügen und das Innere (vgl. Einschaltbild) im Geschmacke des Barocco ausstatten. Durch die Umwandlung des gleicharmigen griechischen Kreuzes in die lateinische Kreuzform verlor die Kuppel in der Fassadenansicht ihre herrschende Stellung. Bernini führte teilweise die Schuld durch den Bau der Kolonnaden, welche sich wie Riesenarme vor der ersten Kirche der Christenheit öffnen. Die Wirkung von St. Peter war immer noch so groß, mächtig und überwältigend, daß sie seither auf zahllose Kirchenbauten entscheidenden Einfluß übte und in vereinfachten Maßen und Formen nachgeahmt wurde.

Maderna.
Bernini.

Den Gedanken Bramantes verwirklicht, allerdings auch nur im kleinen, die schöne Wallfahrtskirche S. Maria della Consolazione bei Todi, ein Quadrat, von einer Kuppel überbaut, mit vier polygonen Apfiden, welche mit Halbkuppeln gedeckt sind; die Formen im Innern und Aeußern zeigen den besten Geschmack, und die reichen, von oben einfallenden Lichtströme üben die günstigste Wirkung. Als Erbauer galt bis in die neueste Zeit Bramante; in den Urkunden wird aber nur Colà di Matteuccio von Caprarola als Bauleiter (1508—1512) mit mehreren Nachfolgern genannt. Ein anderer schöner Centralbau ist die Kirche der Madonna di S. Biagio (Fig. 1156 und 1157) oberhalb von Montepulciano in herrlichster, ausichtsreichster Lage, von Antonio da Sangallo, seit 1518. Der Bau, ganz aus Travertinquadern, beschreibt ein griechisches Kreuz mit geradlinigen Abschlüssen, nur im Osten ist in Form einer halbkreisförmigen Apside die Sakristei angebaut. Ueber der Vierung erhebt sich die Kuppel. Die Raumwirkung im Innern ist von wunderbarem Zauber und heiliger Ruhe erfüllt. Im Westen sollten freistehend zwischen den Kreuzarmen zwei Türme aufragen, nur einer wurde ausgebaut.

Todi.

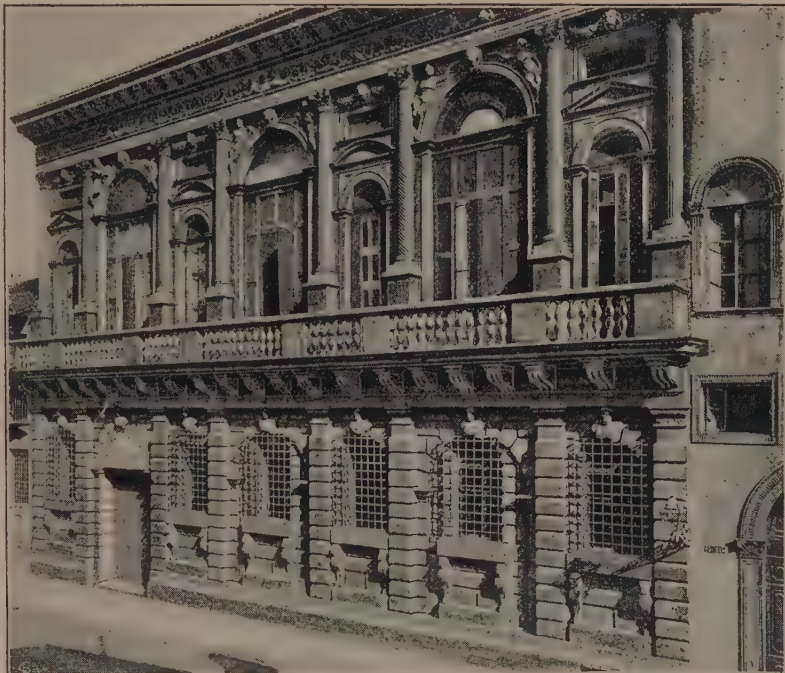


Fig. 1160. Palazzo Bevilacqua, Verona. Phot. von Alinari, Florenz.

Die Bauten Oberitaliens prägen in dieser Zeit nicht mehr einen so eigentümlichen Charakter aus wie früher, sondern schließen sich mehr den römischen Vorbildern an. Die Zahl der tüchtigen Meister ist groß. Einer der ersten ist der Plastiker Jacopo Tatti, genannt Sanfovino, aus Florenz (1479—1570). Strenge Behandlung der antiken Formen, kräftiges Relief, malerische Anordnung, reiche Dekoration

Monte-
pulciano.

Ober-
italien.

Sanfovino.

gehören zu den Kennzeichen feiner Werke. Sein schönster Bau ist die Bibliothek (Fig. 1158) in Venedig, „das prächtigste, profane Werk des modernen Europa“, eine Doppelhalle, unten toskanischer, oben jonischer Ordnung mit einem überaus reichen Fries darüber und einer krönenden, mit Statuen geschmückten Balustrade, — in der Front und in der perspektivischen Silhouette gleich überraschend. Neben der Bibliothek befindet sich die Loggetta (vgl. Einschaltbild) von Sanfovino, ein noch reicherer mit Bronzewerken, Reliefsen und architektonischer Dekoration ausgestatteter Terrassenbau, auf welchem der Prokurator während den Großratsitzungen die Palastwache beaufsichtigte. Auch der Palazzo Corner della Cà grande in sehr reichen Formen, ist eine herrliche Leistung Sanfovinos; andere schreiben ihn, teilweise wenig-

stens, Scamozzi zu. — Sanmichele (1484—1559) aus Verona, der Meister der schönen Profile, war ebenso ausgezeichnet im Kirchen- wie im Palastbau. Außerordentlich reizend in den leichten Verhältnissen und in den edeln Formen ist die Cappella Pellegrini an S. Bernardino zu Verona, ein runder Kuppelbau mit einer Vorhalle, — ein Meisterwerk in jeder Beziehung. Das Untergeschoß

wird durch vier große Altarnischen, von Säulen umrahmt und mit Spitzgiebeln gekrönt, und von vier Bildnischen, von schönen Pilastern begleitet, gegliedert, das Obergeschoß durch Arkaden und Bildnischen; darüber wölbt sich die kassettierte graziöse Kuppel, — alles von einem wunderbaren Gleichgewicht getragen. Unter feinen Palastbauten zeichnen sich der Palazzo Grimani (von andern Serlio



Fig. 1161. Inneres von S. Giustina, Padua. Phot. v. Alinari.



Fig. 1162. Inneres von S. Salvatore, Venedig. Phot. von Alinari, Florenz.

Pal. Gri-
mani.

zugefchrieben) in Venedig (Fig. 1159) und Bevilacqua in Verona (Fig. 1160) durch malerifche Wirkung und feftliche Pracht aus, — die Fenster des Hauptgefchoffes werden groß wie Triumphthore —, während fein Palazzo Pompei in Verona eine überaus vornehme, ftrenge Haltung zeigt. — In Padua baute Andrea Riccio, genannt Briosco (1480—1532), die großartig angelegte Benediktinerkirche S. Giuftina (Fig. 1161), die Seitenschiffe mit Tonnen überwölbt und von Kapellen begrenzt, das Hauptschiff mit drei Flachkuppeln, der Chor und das Querschiff mit runden Abfchlüssen. Die Licht- und Raumwirkung ift feierlichft, großartig und erhaben; die Wirkung im übrigen etwas kühl, da die freie Dekoration mangelt. Vier hohe Kuppeln überragen den Bau, ein Nachklang an S. Antonio und S. Marco; die Faffade ift unvollendet. — Von Giorgio Spavento ftammt (um 1534) die fehr fchöne Kirche S. Salvatore in Venedig; drei Kuppeln, die fich im Mittelschiff (Fig. 1162) folgen, werden durch Tonnengewölbe voneinander getrennt. Auch in den Seitenschiffen, die nur die Bedeutung von Durchgängen haben, wechfeln Kuppelräume mit Tonnengewölben, — eine einfache, klare Anlage. Die Schlankheit ift durch das eigentümliche Auskunftsmittel erreicht, daß über dem Gebälk der korinthischen Ordnung eine Attika angebracht ift, von der die Bogen ausgehen.

Pal. Bevilacqua und Pompei.

Padua.

S. Giuftina.

S. Salvatore in Venedig.

3) Die Denkmale der Spätrenaissance.

(1540—1590.)

Der Charakter der italienifchen Spätrenaissance wurde von zwei Architekten beftimmt, welche ausgezeichnete Theoretiker und Praktiker waren und zwar beides im engften Anſchluß an die Antike, Vignola und Palladio. Dem erften geht die von den alten Bauten abftrahierte Regel, die Strenge und Gefetzmäßigkeit im formalen Ausdruck über alles. Palladio glaubt nicht minder feft an die Untrüglichkeit der antiken Bauregel, aber er geht weiter und tiefer: er fucht auch in den Geift und das Empfinden der Antike einzudringen und faßt alle Teile und Formen eines Baues als ein organifches Ganze. Für geringere Talente war die nüchterne Richtung Vignolas faßlicher, greifbarer, er machte daher Schule und beherrſchte die Folgezeit.

Baumeifter und Theoretiker. Kennzeichen.

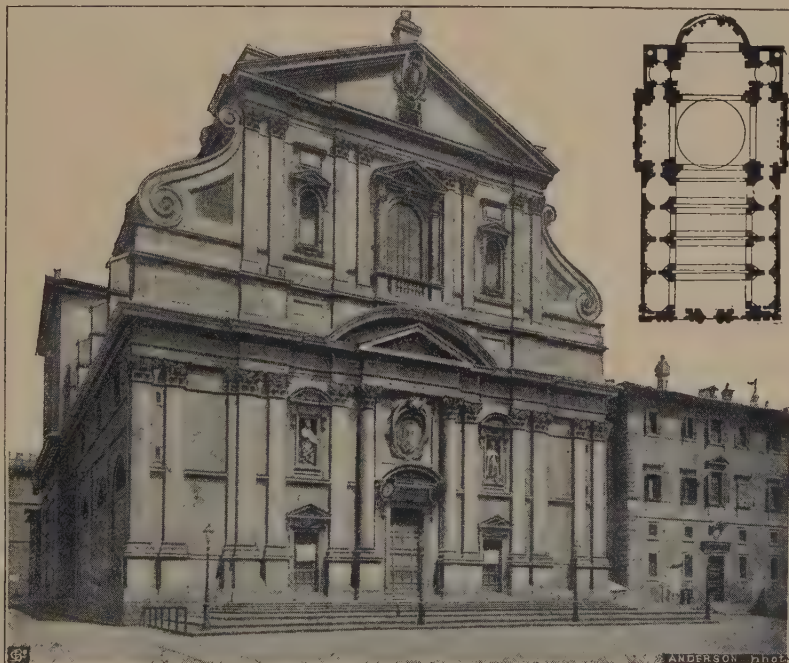


Fig. 1163 und 1164. Grundriß und Faffade der Kirche II Gefü, Rom.

Von diefen Gedanken geleitet,

schuf die Spätrenaissance großartige, schöne Werke, aber man fühlt ihnen eine gewisse Kühle und Reflexion an. „Man frug nicht mehr allein danach, ob er (ein Bau) schön oder unschön, sondern sprach vielmehr davon, ob er richtig oder falsch sei; man urteilte nicht mehr allein nach den Forderungen des auf persönlichem Empfinden beruhenden Geschmacks, sondern vielmehr nach immer schärfer und klarer durchdachten ästhetischen und namentlich auch formalen Gesetzen. Diese Gesetze waren einer fremden Kunst entlehnt und nicht aus dem eigenen Kunstschaffen entsprungen; sie standen mit den Werken älterer Meister geradezu im Gegensatz ... Die Phantasie sucht zwar im eigenen Herzen Anregung und Nahrung, muß sich aber in ihren Äußerungen den strengen Forderungen fremden Urteils beugen. Die Formsprache wird nicht mehr vom Meister zum Schüler in ruhiger Folge gelehrt, sondern jeder sucht über seine Vorgänger hinaus in den Resten der Antike einen Lehrer, von dem klare Auskünfte nur schwer zu erlangen sind. Es handelt sich nicht allein mehr um Fortbildung der Kunst zu neuer, sondern um Rückbildung zu alter Größe.“¹⁾

Bau-
künstler.

Zu den Meistern der schönsten Leistungen zählen in Rom: Giacomo Barozzi, Vignola genannt (1507—1573), Giacomo della Porta (1535—1604) von Porezza, Domenico Fontana (1543—1607) aus Mili am Comersee und sein Bruder Giovanni (1540—1614); in Florenz: Giorgio Vasari (1511—1574) von Arezzo, Bartolommeo Ammanati (1511—1574) von Florenz; in Oberitalien: Pellegrino Tibaldi (1527—1598) von Bologna, Galeazzo Aleffi (1500—1572) von Perugia etc. und der berühmteste und tüchtigste von allen Andrea Palladio (1508—1580) von Vicenza.

Vignola.

Vignola nahm auf einer Reise in Frankreich auch nordische Kunst-

¹⁾ C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887.

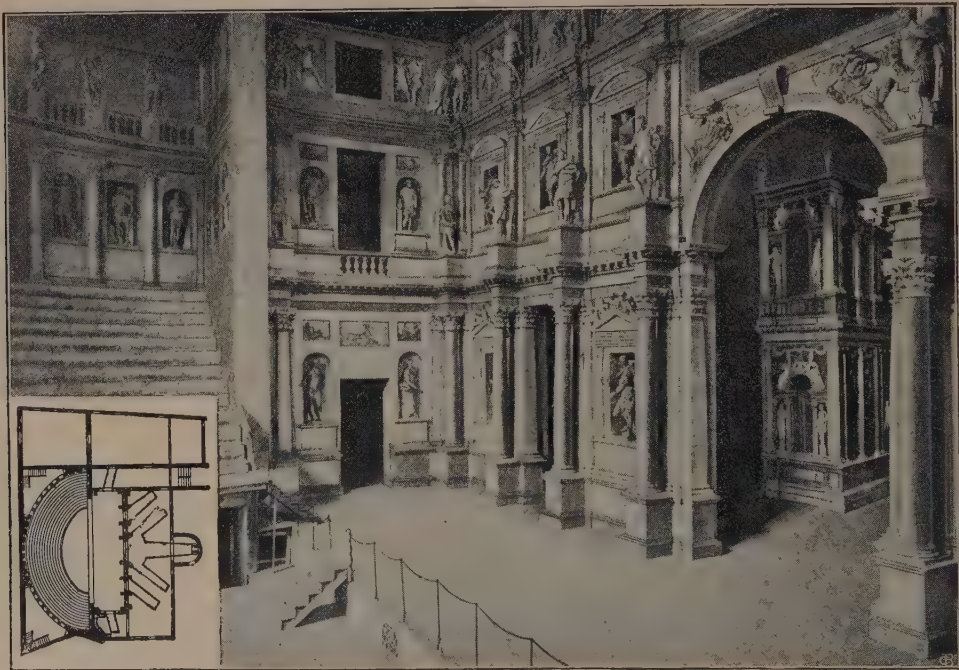


Fig. 1165 und 1166. Grundriß und Bühnenansicht des Teatro Olimpico, Vicenza.



INNERES DER PETERSKIRCHE, ROM.

Nach Photographie von D. Anderson, Rom.

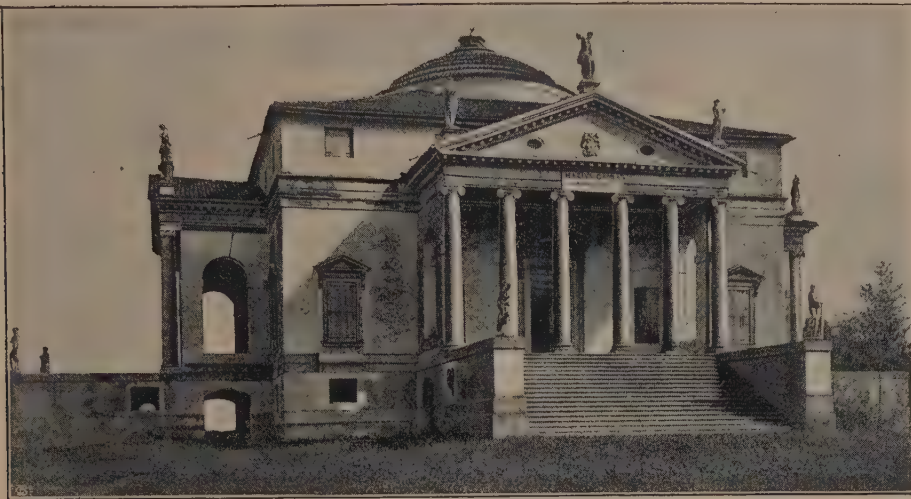


Fig. 1167. Die Villa Rotonda, Vicenza. Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

elemente in sich auf und übte die Kunst anfangs mit großer Freiheit und Selbständigkeit, bis er später in Rom zu seiner eigentümlichen, herben Auffassung der Antike kam; sein berühmtester Profanbau ist das Schloß Caprarola bei Caprarola. Viterbo, die Burg der Farnese, ein doppelgeschossiges, riesiges Fünfeck um einen runden Hofraum. Unter seine religiösen Bauten gehört die große, weite Wallfahrtskirche Madonna degli Angeli bei Affisi mit einer hohen Kuppel über der Wohnung des heiligen Franz von Affisi; 1832 durch ein Erdbeben zerstört, erlitt die Kirche beim Neubau manche Veränderungen; die Kuppel blieb aufrecht. Wichtiger als Vorbild für viele andere Kirchen ward il Gesù (Fig. 1163 und 1164) in Rom. Der Grundriß und die Hauptformen des Querschnittes sind noch sein Werk, vollendet wurde die Kirche mit Abweichungen vom ersten Entwurf durch della Porta; die barocke Ausstattung erhielt sie erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Giacomo della Porta, ein Schüler Michelangelos und Vignolas, war gleichfalls viel beschäftigt in Rom; nach eigenen Entwürfen baute er S. Maria de' Monti, S. Luigi de' Francesi, wo er in der Fassade das schlimme Beispiel gab, dieselbe als selbständige dekorative Wand weit über den Baukörper hinaufzuführen.



Affisi.

G. della Porta.

Fig. 1168. Hof des Palazzo Marino, Mailand.

Vafari.



Ammanati.

Fig. 1169. Il Redentore, Venedig. Nach Originalzeichnung.

lich den Hof auszubauen, aber ohne entfernt die Größe und Würde Brunellescos zu erreichen. Er führte bis zur Ueberfüllung das Motiv der Rusticaufale durch, worin der runde Schaft mit quadratischen Würfeln wechselt, eine später viel gebrauchte, obgleich unschöne Form. — In Bologna, das seit der Frührenaissance zurückgeblieben war, baute Bartolommeo Triachini (1500—1565) unter anderm den Palazzo Malvezzi-Medici mit durchgehendem Pilafterschema in etwas schüchternen Formen. — Auch Tibaldi gehört der formenstrengen Richtung Vignolas an; von ihm wurden mehrere glücklich entworfene Kirchen ausgeführt

Triachini.

Tibaldi.

— Vafari, der bekannte Kunstschriftsteller und Maler, ließ sich von seiner Bewunderung für Michelangelo, in dessen Atelier er gearbeitet hatte, verleiten, auf dessen Eigenart und subjektive Richtung eingehen zu wollen, ohne dessen Talent und Geist zu besitzen; er baute in Florenz die Uffizien. Ammanati, anfangs in Rom im klassischen Stile Vignolas geschult, nahm später eine freiere Richtung an. Er hatte die gefährliche Ehre, den Palazzo Pitti, nament-

lich den Hof auszubauen, aber ohne entfernt die Größe und Würde Brunellescos zu erreichen. Er führte bis zur Ueberfüllung das Motiv der Rusticaufale durch, worin der runde Schaft mit quadratischen Würfeln wechselt, eine später viel gebrauchte, obgleich unschöne Form. — In Bologna, das seit der Frührenaissance zurückgeblieben war, baute Bartolommeo Triachini (1500—1565) unter anderm den Palazzo Malvezzi-Medici mit durchgehendem Pilafterschema in etwas schüchternen Formen. — Auch Tibaldi gehört der formenstrengen Richtung Vignolas an; von ihm wurden mehrere glücklich entworfene Kirchen ausgeführt

in der Kombination der Centralanlage mit dem Langhausbau, so S. Fedele in Mailand, S. Gaudenzio in Novara. Im Dienste des heiligen Karl Borromeo baute er an der Domfassade und dem erzbischöflichen Palaß; 1586 trat er in spanischen Sold. Palladio wird immer als einer der größten Baumeister erscheinen für jeden, der die Schönheit nicht im einzelnen, nicht im Detail, sondern in großer, echt architektonischer Auffassung, in großen und edeln Verhält-

Palladio.

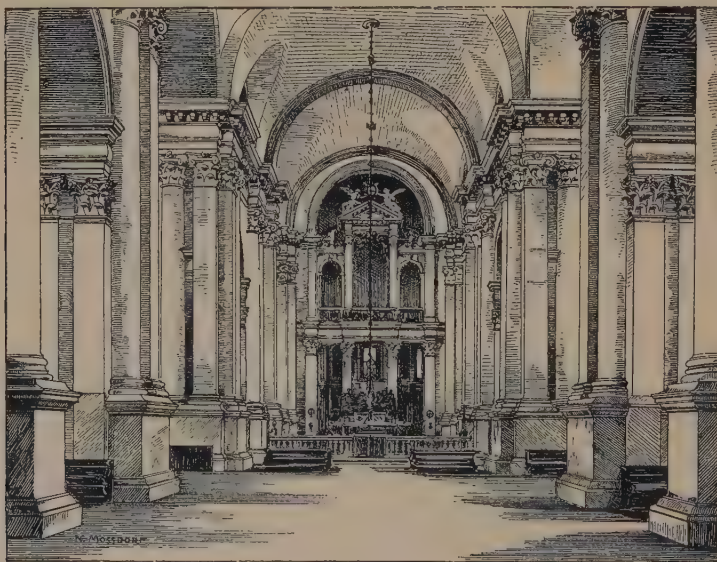
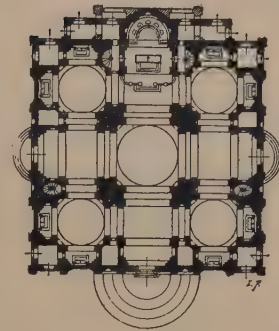


Fig. 1170. Inneres von S. Giorgio Maggiore, Venedig. Nach Originalzeichn.

nissen, in großen, weiten Räumen, fucht. Wie kein zweiter, nahm er den Geist und die Form der Antike in sich auf und schöpfte dann, ohne äußerliche Nachahmung, neue Baugedanken aus seinem Innern. Aber etwas Sprödes, Akademisches klebt auch ihm an. Vicenzas Ruhm liegt vorab in feinen Bauten. Im Jahre 1549 begann er die Basilika, indem er das gotische Stadthaus mit offenen Hallen, unten dorischer, oben jonischer Ordnung, umkleidete. Ueberaus wirksam ist das neue Motiv, daß je zwei gerade, von leichten Säulen getragene Gebälkstücke einen hohen Bogen in die Mitte nehmen und begleiten. Aus Palladios Idealen floß ein anderes, an Kirchen- und Palastfassaden von ihm angewendetes Motiv, nämlich für zwei Stockwerke nur eine durchgehende Ordnung zu brauchen, was in der Folgezeit oft nachgeahmt wurde. Ueberaus groß und klar gedacht und entworfen ist der Palazzo Chiericati (vgl. Einschaltbild), mit dreigeteilter, ebenfalls teilweise in offene Hallen aufgelöster Fassade. Weniger günstig wirken der im Uebermaß gezierte Palazzo Barbarano u. a. Dagegen ist das Teatro olimpico (Fig. 1165 und 1166) wieder eine höchste Leistung. An den in dreizehn Stufen und im halben Oval ansteigenden Zuschauerraum schließt sich die Szene, welche einen architektonisch und plastisch reich geschmückten Fassadebau in zwei Geschossen und einer Attika darstellt; drei Pforten öffnen sich in demselben und gestatten dem Blick die Fernsicht in fünf Straßen einer idealen Stadt, deren Bauten täuschend aus Holz in Reliefperspektive dargestellt sind, ein Bild voll Farbenreiz und Mannigfaltigkeit. Die Decke über dem ganzen Theater ist malerisch als Zeltdach behandelt. Der Bau sollte die Erneuerung eines antiken Theaters sein, wie man auch anderwärts manche ähnliche Versuche machte, nicht mit archäologischer Treue, sondern mit freien Umbildungen. Bei Vicenza baute Palladio endlich die glücklichst entworfene Rotonda (Fig. 1167) als Villa suburbana für die Familie Capra, einen runden Kuppelbau mit vier jonischen Vorhallen. In Venedig führte er die schönste seiner Kirchen il Redentore (Fig. 1169)



Vicenza.
Basilika.

Fig. 1171. Grundriß von S. Maria di Carignano, Genua. Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien.

Pal. Chiericati.

Teatro olimpico.



Rotonda.

Venedig.

Kirchen.

Fig. 1172. Fassade von S. Maria di Carignano, Genua. Phot. v. G. Sommer, Neapel.

aus, ferner die Benediktinerkirche S. Giorgio Maggiore (Fig. 1170), der letztern Fassade wurde von Scamozzi vollendet.

Aleffi.
Mailand.

Aleffi, welcher freiere und eigene Wege ging, führte zuerst in Mailand größere Werke aus, wie den Palazzo Marino mit einem Hof (Fig. 1168) voll des reichsten und üppigsten Detail, das stark die Formen des Barocco streift. Einen verwandten Stil zeigt die von ihm ausgeführte, sehr resolute Fassade der Kirche S. Maria presso S. Celso. Die Kirche selbst ist ein Frührenaissance-Werk; derselben ist eine achteckige offene Pfeilerhalle vorgelegt, bramantesken Geschmacks (von B. Zenale?), welche den Eintretenden angenehmst überrascht; sie ist größtenteils aus Marmor gebaut; die an die Pfeiler angelehnten Halbfäulen

Genua.

haben Bronzekapitelle. Dann ward Aleffi zum Baumeister Genuas. Sein bedeutendstes Werk ist die Kirche S. Maria di Carignano (Fig. 1171 und 1172) in herrlichster Lage, die Verwirklichung des Grundrisses, den Michelangelo für St. Peter entwarf, in bescheideneren Maßen und unwesentlichen Abänderungen; die Raumwirkung im Innern und die Silhouette des Aeußern sind gleich günstig. Die Eigentümlichkeit genuesischer Paläste in der monumentalen Ausbildung der Vestibüle und Treppenanlagen wurde früher erwähnt. Aleffi baute an der Strada nuova mehrere Paläste, welche das Entzücken des Rubens waren, wie den herrlichen Palazzo Pallavicini, jetzt Cambiaso, den Palazzo Lercari, jetzt Casino, mit den malerisch vortretenden Flügeln und den offenen Arkaden. In dieser palastartigen Villenarchitektur war Aleffi besonders tüchtig und glücklich, wie auch die jetzt verwüstete Villa Sauli, ehemals Grimaldi, beweist. — Der Ruhm, den steil ansteigenden Baugrund zuerst zu den glücklichsten, großartigsten und überaus malerischen Wirkungen ausgebeutet und zu einem herrlichen Terrassenbau ausgenützt zu haben, gehört Lurago an, dem Architekten des Palazzo

Lurago.

Doria-Turfi (Fig. 1173), dem spätern Jesuitenkolleg und jetzigen Municipio. Aus dem einfachen Vestibül führt die Treppe in den höher gelegenen ganz schönen, doppelgeschossigen Arkadenhof, unten toskanischer, oben jonischer Ordnung; Doppeltreppen führen in das Obergeschoß, welches sich rückwärts zur luftigen Terrasse und offenen Halle gestaltet. So bieten sich dem Eintretenden die reizendsten Durchblicke und Ausblicke in das Freie. Auch die kräftige Fassade hat ein ähnliches malerisches Motiv, indem sie zu beiden Seiten in drei Arkaden ausklingt und eine offene Halle und Terrasse bildet, eine später oft nachgeahmte Anordnung.

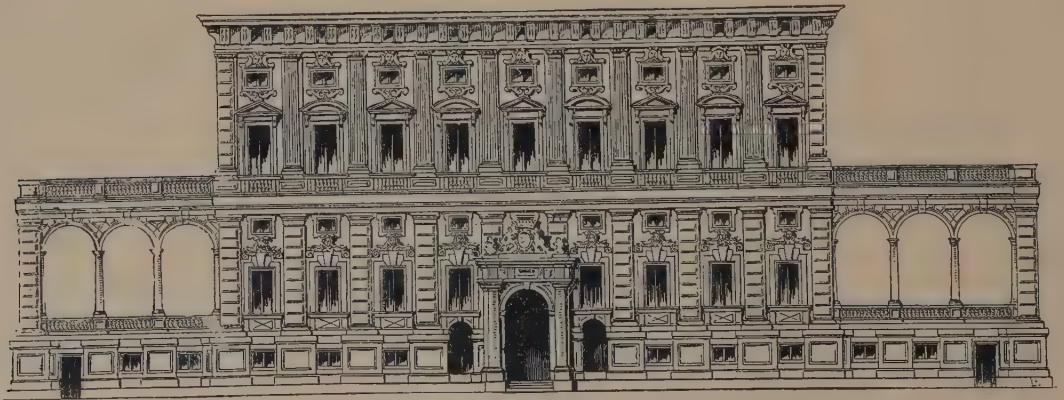


Fig. 1173. Palazzo Doria-Turfi, Genua. Nach Originalzeichnung.

B. DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN FRANKREICH.

1) Die Epochen.



Fig. 1174. Schloß Blois, Flügel Franz' I.: Kamin.
Nach Photographie.

Die Renaissance ist nach einem sehr richtigen und sehr schönen Gedanken des Barons von Geymüller ¹⁾ der italienische Nationalstil und ein Weltstil.

Die Renaissance ein Weltstil.

Zuerst bot die Renaissance den Italienern die Formen, um in denselben die veränderte Zeit- und Geistesrichtung und Empfindungsweise auszudrücken, dann bahnte sie sich aber auch die Wege zu allen Kulturvölkern. Die Grundformen bleiben dieselben, aber jedes Land erfaßt und verwendet sie in eigentümlicher Weise, in verschiedenartigen Kompositionen und Kombinationen, in wechselnden Motiven und Linienführungen. Es ist überall dieselbe Renaissance, doch ihre Werke in Italien, Frankreich, Deutschland, in den Niederlanden u. f. f. heben sich durch bestimmte, charakteristische Merkmale voneinander ab, und so ist sie ein Weltstil und ein mannigfach individualisierter Nationalstil in den verschiedenen Kulturländern geworden.

Ueber den Begriff der Renaissance und deren zeitliche Ausdehnung als Baustil in

Frankreich herrschen unter den französischen Kunstschriftstellern, Kritikern, Gelehrten die widersprechendsten Ansichten, indem die einen unter Renaissance bloß die Zeit verstanden wissen wollen, wo neue Elemente in die Gotik eindrangen, und eine neue Bauweise sich ausbildete, während die andern die Renaissance als architektonischen Gesamtstil auffassen mit seiner Entwicklung bis zum Barocco und Rokoko. Den einen ist die Renaissance die unter Karl VIII. und Ludwig XII. herrschende Bauweise, den andern der Stil Franz' I. oder Heinrichs II. u. f. w. Am beliebtesten ist in Frankreich die Bezeichnung der Stilnuancen nach den Königen, allein die innere Entwicklung der Baukunst wird dadurch keineswegs charakterisiert. Wir scheiden im folgenden, im Anschluß an Italien und andere Länder verschiedene größere Epochen aus. Dieselben sind:

Verschiedene Ansichten in Frankreich.

1. Der Uebergangstil von der Gotik zur Renaissance (ca. 1495—1515). Die Epoche fällt in die Regierungszeit der Könige Karl VIII. (1483—1498) und Ludwig XII. (1498—1515).

2. Die Frührenaissance unter Franz I. (1515—1547).

Epochen.

¹⁾ In seinem Werke: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, 1. Heft, S. 6 (in Handbuch der Architektur, Stuttgart), welches die erschöpfendste Darstellung der Entwicklung des Baustils giebt.

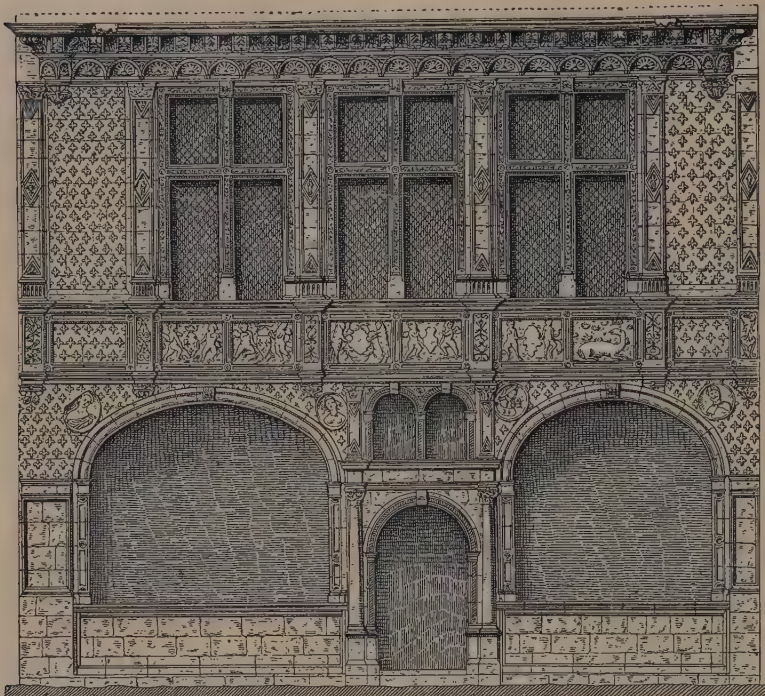


Fig. 1175. Rathaus in Beaugency. Nach Perty, Renaissance monumentale en France.

Der nachfolgende Barockstil unter der Regierung Ludwigs XIV. (1661 bis 1715), der Klaffizismus und der Rokoko unter Ludwig XV. (1715 bis 1774) und Ludwig XVI. (1774—1792) werden, wie oben bei Italien gesagt worden, später gefondert behandelt.

Es muß auch hier neuerdings bemerkt werden, daß die verschiedenen Zeiträume der französischen Renaissance ineinander hineinreichen, daß mithin die Daten, welche Ausgang und Beginn von zwei Epochen bezeichnen, bald

größere, bald kleinere Grenzgebiete diesseits und jenseits einbeziehen.

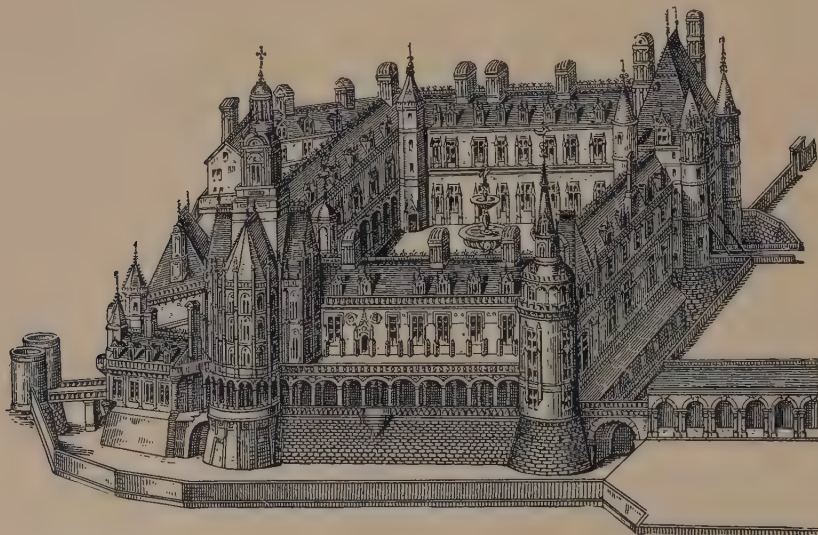


Fig. 1176. Schloß Gaillon. Nach Du Cerceau.

3. Die Hochrenaissance, welche bis ungefähr 1570 reicht, also fast die Regierungsjahre dreier Könige, Heinrichs II. (1547—1559), Franz' II. (1559—1560) und Karls IX. (1560 bis 1574) umfaßt.

4. Die Spätrenaissance bis 1660, unter den letzten Jahren Karls IX., der Herrschaft Heinrichs III. (1574 bis 1589), Heinrichs IV. (1589—1610), Ludwigs XIII. (1610 bis 1643) und der Minderjährigkeit Ludwigs XIV. (1643 bis 1661).

2) Das Entstehen der französischen Renaissance.

Auch darüber, wie die Renaissance in Frankreich zum Durchbruch gekommen, bestehen unter den fran-

zöfischen Kuntschriftstellern sehr abweichende Meinungen. Während die einen unumwunden zugestehen, daß vielfache Anregungen von Italien ausgingen, steifen sich andere, besonders in neuester Zeit, alles auf eigene, französische Initiative zurückführen zu wollen.

Die Thatfachen legen ein unwiderprechliches Zeugnis dafür ab, daß Italien wirklich mannigfachen Einfluß bei der Ausbildung der französischen Renaissance ausgeübt hat.

Im Jahre 1495 unternahm der König Karl VIII. einen Feldzug nach Neapel, um das gleichnamige Königreich, das Erbe des erloschenen Hauses Anjou, anzutreten. Neapel erschien ihm wie das Land der Verheißung, wie ein Paradies. Daß aber nicht bloß die landschaftlichen Schönheiten den tiefsten Eindruck auf ihn machten, sondern auch die Werke der italienischen Kunst, beweist die Kolonie von zweiundzwanzig italienischen Künstlern und Werkmeistern, welche er zu Ende 1495 von Neapel nach Amboise kommen ließ. Unter diesen befand sich der tüchtige Baumeister Fra Giacondo aus Verona, welcher für diese Stadt den Entwurf zum schönen Palazzo del Consiglio (1476 bis 1493) geliefert hatte und später von Julius II. in Sachen der St. Peterskirche nach Rom berufen wurde. Zur Künstlerkolonie gehörte ein anderer Baumeister, Domenico da Cortona, eigentlich Bernabei, genannt Boccadoro. Unter den Bildhauern werden drei Brüder Giusti aus Florenz, unter den Malern Paganino genannt.

Von diesen Künstlern mußten selbstverständlich vielfache Anregungen, neue Gedanken, Motive, Unternehmungen ausgehen. So wird nicht ohne Grund angenommen, daß Fra Giacondo an den Schloßbauten von Gaillon und in Amboise künstlerisch beteiligt war. Der Name Domenico Cortonas wird mit dem Hôtel de Ville in Paris, mit dem Flügel Franz' I. in Blois und mit einem Modell für das Schloß Chambord in Beziehung gebracht. Lange vorher hatte schon ein tüchtiger italienischer Bildhauer, Francesco Laurana, im Herzen Frankreichs gearbeitet, indem er im Dienste des Karl von Anjou für dessen Schwiegervater in der Kathedrale von Le Mans ein Grabmal ausführte, an welchem die Renaissance stark vertreten ist. Die Kapelle des hl. Lazarus (1475—1483) in der alten Kathedrale zu Marseille, an welcher Laurana mitbeteiligt war, ist schon ganz ein Renaissancewerk.

Viele französische Baumeister gingen, besonders in der zweiten Periode, nach Italien, um sich daselbst ganz in die Formenwelt der Renaissance einzuleben.

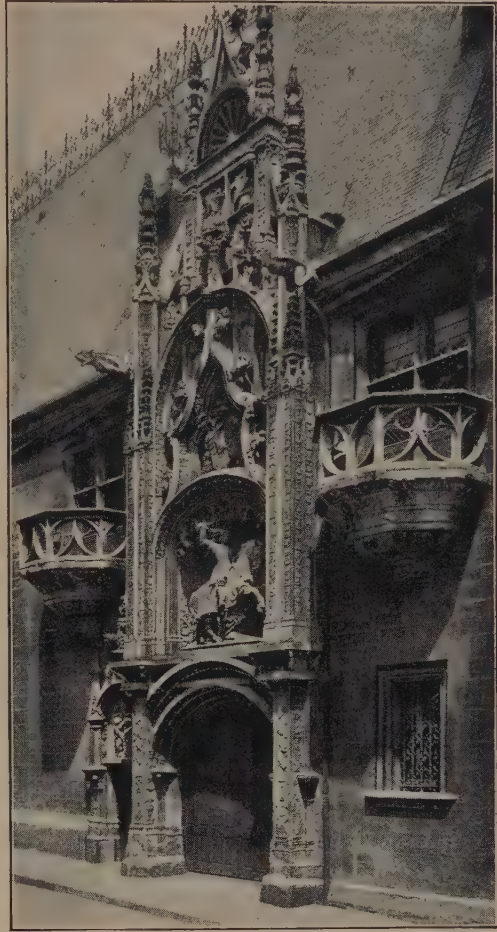


Fig. 1177. Portal am herzoglichen Schloß zu Nancy.
Nach Photographie.

Verschiedene Ansichten über das Entstehen der Renaissance in Frankreich.

Zug Karls VIII. nach Neapel.

Italienische Künstler in Frankreich.

Franzosen in Italien.

Man begreift übrigens nicht recht, daß sich einige französische Schriftsteller so sehr sträuben, den Anteil italienischer Künstler anzuerkennen, da gewiß niemand der französischen Renaissance, zumal in der Frühzeit, die Eigenart und Originalität absprechen wird. Diese verleiht ihr auch einen selbständigen ästhetischen Wert.

3) Die Konstruktion und Dekoration.

Ueber die Formenbildungen wird am besten bei den Werken der einzelnen Perioden gehandelt.

Profanbau. Dieselben prägen sich im Profanbau, besonders in den Schlössern am meisten charakteristisch aus. Die religiösen Bauten des Renaissancestils sind überhaupt wenig zahlreich. Es war in der gotischen Zeit so außerordentlich viel geleistet worden, daß sich auf lange Zeit kein Bedürfnis nach neuen Unternehmungen geltend machte. Die Gotik hatte sich überdies als sakraler, religiöser Stil so sehr eingebürgert, daß sie noch lange für kirchliche Bauten angewandt wurde.

Schloßbau. In der ganzen Zeit der Renaissance spielt das Schloß eine Hauptrolle. Es wird anfangs ganz, dann lange noch überwiegend nach den mittelalterlichen Grundrissen angelegt, deren Hauptformen aus den vornehmsten Zwecken der Burg und der Festung, Angriff und Verteidigung, flossen; daher die Umfassungsmauern, Wälle und Wassergräben, Zugbrücken, hohe Turmbauten an den Ecken der quadratischen Anlagen, in der Mitte der Donjon. Zu den Ueberlieferungen aus früherer Zeit gehören ferner die besondern Ausbauten für Wendeltreppen und Rampen, hohe, steile Dächer mit Dachgeschossen, Lukarnen und riesigen Schornsteinen, die Ausbildung einzelner Bauteile unter eigener Bedachung; hohe Fenster mit einem oder zwei Quer- oder Kreuzbalken, kurz, die ganze malerische Ausgestaltung des Aeußern, im Innern insbesondere die vielen kleinen, verdeckten Verbindungsgänge (Coulours) und die oft ins Riesenhafte und Monumentale entwickelten Kamine (Fig. 1182). Aus diesen Einzelheiten entwickelt sich der Schloßbau der Renaissance. Die Höfe erweitern sich, Wall, Graben und Zugbrücke bleiben bis in die folgende Epoche hinein; die Türme, welche nicht mehr als Bollwerke zu dienen haben, werden wohnlich eingerichtet und gehen nach und nach in die später beliebten Pavillons über, das ist, in außen vortretende, reicher geschmückte Eckbauten mit hoch ansteigenden Dächern; die Stiegen und Treppen werden erst spät in die Bauten hineingenommen; die Zinnen wandeln sich in durchbrochene Galerien; an die Stelle des Spitzbogens tritt ein flacher Rundbogen nach Art eines Korbhakens, wie er oft bezeichnet wird; Tonnengewölbe und flache Holzdecken werden beliebt, aber auch Kreuzgewölbe sind nicht selten, gotisch profilierte Rippen werden mit großer Zähigkeit beibehalten. Die Vorliebe

Veränderungen.



Fig. 1178. Südturm der Kathedrale in Tours.
Nach Dehio, Kunstgeschichte in Bildern.

für hohe, steile Giebeldächer, Lukarnen, große Schornsteine ist eine nationale Eigentümlichkeit bis in die Gegenwart. Dem Renaissance-Schloß fehlt später selten eine sogenannte Galerie, ein lang gezogener Prachtsaal, welcher mit allen Mitteln der reichsten Dekoration in Gold, Farben und Plastik ausgestattet wird.

Eigentümlichkeiten.

Das Streben nach interessanten, überraschenden Umrißlinien setzt sich anfangs leicht über unregelmäßige Grundrißbildungen hinweg, doch im Verlauf der Entwicklung drängt die Konsequenz des Stils immer mehr zu strengerer Symmetrie in Grund- und Aufriß.

Die Wohnungen der Fürsten und der Großen in den Städten gleichen in der Frührenaissance den Schlössern, später werden sie zu eigentlichen Palästen, welche mit mehreren Flügeln einen Innenhof umschließen. Die fürstlichen, bischöflichen, öffentlichen Bauten führen denn auch den Namen „Paläste“, während palastartige Privatbauten als „Hôtels“ bezeichnet werden. Ein kleineres Jagd- oder Landchloß, das nur aus einem Flügel besteht, heißt *Manoir*.

Paläste.

Hôtels.

Das Ornament der französischen Renaissance ist dem italienischen nahe verwandt. Viele Motive wurden besonders aus dem oberitalienischen, mailändischen, bramantesken Formenschatz entlehnt. Das Ornament besitzt aber doch einen selbständigen Charakter im Zug der Linie und in der Anwendung der Farbe.

Ornament.



Einzelne Motive sind vorzüglich beliebt, wie die Figurenmedaillons, die Wappenschilder, reich ornamentierte Kartuschen, ferner Symbole und Monogramme. Wie oft begegnet man dem heraldisch und dekorativ verwendeten gekrönten Salamander, dem Symbol Franz' I., ebenso dem ornamentierten Anfangsbuchstaben seines Namens! In Pilaster- und Wandfüllungen spielt die Grotteske, das aus vegetabilischen Motiven mit Geräten, Tierformen u. dgl. gemischte Ornament eine große Rolle. An Reichtum der Erfindung, Phantasie, Geschmack und in der Feinheit technischer Ausführung steht das französische Ornament dem italienischen Formenschatz wenig nach.

DIE ARCHITEKTUR DES ÜBERGANGSSTILS.

(1495—1515.)

1) Die Schulen.

Infolge der Verschiedenheiten, welche unter den Völkern im heutigen Frankreich bestehen, und die viel größer sind, als wir

Fig. 1179. Hôtel Bourgtheroulde. Rouen. Nach Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs. Gilbers Verlag, Dresden.

gewöhnlich voraussetzen, und infolge örtlicher Verhältniffe bildeten sich verschiedene Schulen aus.

Schule der
Loire.

Die älteste ist die Schule der Loire. Ihre Mittelpunkte sind Amboise, Blois, Tours, Orleans, ihre Stammväter die von Karl VIII. berufenen italienischen Künstler, um welche sich bald ein Kreis einheimischer Meister scharte. Ihre Thätigkeit gehört besonders den zwei ersten Perioden an; ihren Höhepunkt erreichte sie unter Franz I.

Burgund.

Die burgundische Schule mit der Centrale in Dijon trat ebenfalls sehr früh in die neue Stilbewegung ein. Claux Sluter hat ihr daselbst schon im Beginne des 15. Jahrhunderts vorgearbeitet.

Cham-
pagne.

In Troyes, der alten Hauptstadt der Champagne, wurde der Chor der S. Magdalenakirche noch 1531 gotisch gebaut. Daneben hatte sich längst eine Bauschule gebildet, welche dem neuen Geschmacke huldigte und sich besonders in kirchlichen Bauten bethätigte.

Isle-de-
France.

Die Schule von Isle-de-France, deren Mittelpunkt Paris ist, tritt anfangs wenig hervor, bis sie in der Hochrenaissance die Führerrolle für ganz Frankreich übernimmt. Die Benennung Schule von Fontainebleau ist ein Sammelname für ganz verschiedene Künstler, welche am Bau und an der Ausstattung des großen Schlosses beteiligt waren, insbesondere für die von Franz I. berufenen italienischen Maler und Bildhauer.

Bretagne.

Der bretonischen Schule giebt das bevorzugte Baumaterial, der Granit, das eigentümlichste und individuellste Gepräge. Sie entfaltete sich an kleineren kirchlichen Bauten, wie an Vorhallen, Türmen, Sakristeien, sogenannten Bein- häusern oder Friedhofkapellen u. dgl.

Nor-
mandie.

Die Bauten in der Normandie, religiöse wie profane, zeichnen sich

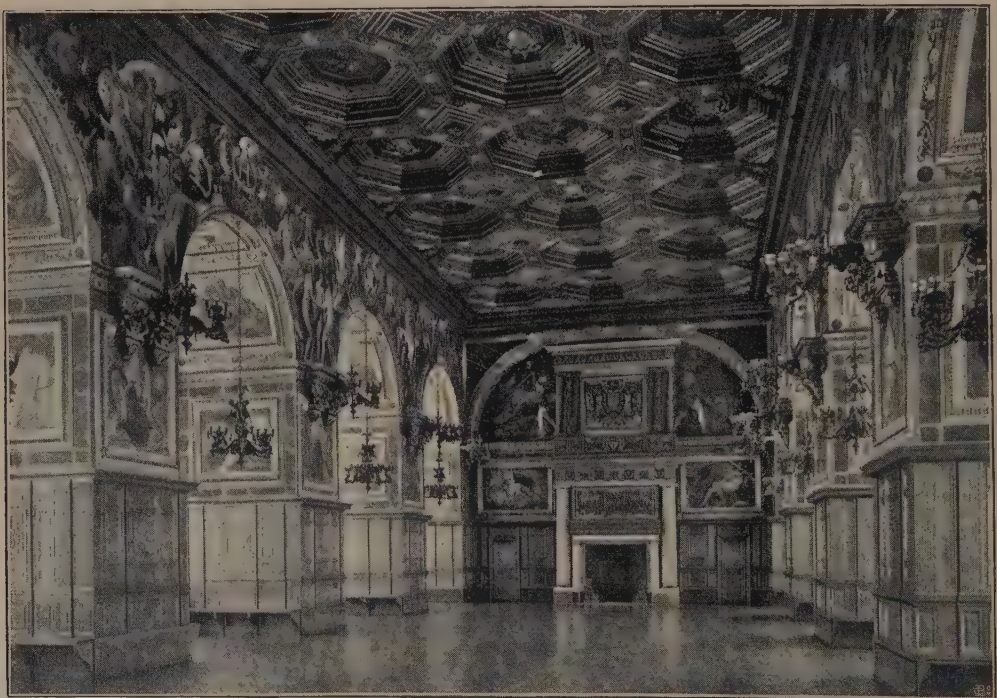


Fig. 1180 Galerie Heinrichs II. Fontainebleau. Nach Photographie.

durch großen Reichtum und üppige Dekoration, aber ebenso durch Feinheit und Geschmack der Formenbildung aus. Die unübertroffene Leistung ist der Chor von Saint-Pierre in Caen. Die Räden der Schule reichten bis in die Provinz Maine.

Die Schule von Touloufe wird durch die Vorliebe für schwere, wuchtige Formen und überwucherndes Detail charakterisiert. Touloufe.

Es ist sehr auffallend, daß gerade der Südosten, welcher auf feinem Boden am meisten antike klassische Denkmale besitzt, nur langsam der Renaissance sich anschloß, ein Beweis, daß der Antrieb nicht von innen, sondern vielmehr von außen kam.

2) Die Denkmale der Uebergangsperiode.

Von den ersten kleinen Eroberungen an, welche die Renaissance der Spätgotik abgewinnt, bis der Kompromißstil der Frührenaissance daraus entsteht, ist ein ziemlich langer Weg. Erst ist es das Ornament, das sich mitten unter die spätgotischen Formen einschleicht, wie am Hôtel Cluny in Paris, am schönen Justizpalast in Rouen, am Flügelbau Ludwigs XII. in Blois, am Heiligen Grab in der Klosterkirche zu Solesmes etc.

In der Grundrißbildung offenbart sich die neue Richtung im Streben nach größerer Regelmäßigkeit. In der Konstruktion verliert sich der Spitzbogen frühe, viel früher als anderwärts, an dessen Stelle tritt der gerade Sturz oder der Korbogen. Die antiken klassischen Ordnungen treten noch selten auf und nur als Pfeiler oder Pilafter. Wenn der gotische Vertikalismus voll und ganz beibehalten wird, so macht sich doch auch die Horizontale mehr geltend, indem viele wagrecht abgeschlossene Elemente eingeführt werden.

Im allgemeinen behalten die konstruktiven Glieder gotischen Schnitt, während die füllenden Teile mit ihrer Dekoration öfter den Stilformen der Renaissance entlehnt sind.

Ein anderes Grundgesetz liegt darin, daß die gotischen Detailformen in die Ausdrucksweise der Renaissance überetzt werden. Diesem Ziele treibt die Richtung zu, bis sie im Stile Franz' I. in so unvergleichlich schöner Weise ausblühen wird.

Unter den Werken des Uebergangstils müßten die Bauten Karls VIII. und Ludwigs XII. am Schlosse zu Amboise das höchste Interesse bieten, allein es ist



Fig. 1181. Blois: die große Treppe im Flügel Franz' I. Nach Photographie.

Hôtel
Cluny.

Rouen.

Solesmes.

Anlage der
Bauten.

Konstruk-
tive
Glieder.

Detail-
formen.

Schloß
Gaillon.

nur sehr wenig unverfehrt erhalten. — Das schönste Denkmal, welches die Elemente des neuen Stils aufnahm, war das Schloß Gaillon (Fig. 1176), die Residenz des Ministers Ludwigs XII., des George d'Amboise, Erzbischofs von Rouen. Es ward sprichwörtlich für einen schönen Herrensit. Vier große Flügel umschlossen einen innern Hof, die Cour d'honneur; an den Ecken erhoben sich die charakteristischen Rundtürme mit andern aus den Hauptlinien heraustretenden Bauten, unter denen die Kapelle sich besonders auszeichnete. A. de Mantaiglon sagt darüber: Die Anlage und Konstruktion sind durchaus französisch (das ist, spätgotisch). Allein der Kardinal von Rouen hatte Italien oft gesehen, und dieses hatte auf ihn einen so tiefen Eindruck der Bewunderung gemacht, daß er italienische Künstler für die Dekoration seiner wunderbaren Wohnung verwendete, welche reiner, seltener, vollständiger war, als die nach dem herrschenden Geschmack umgewandelten Königschlösser. Während er Michel Colombe in seine Dienste nahm



Fig. 1182. Detail eines Kamins im Schlosse Blois.
Nach Photographie.

Herzog-
licher Pa-
laß in
Nancy.

Orleans.
Beau-
gency.

Tours.

und seine Architekten aus der Normandie und der Touraine find, läßt er seine Kapelle von Andrea Solario ausmalen, die Statue Ludwigs XII. durch Lorenzo da Mugiano meißeln und beschäftigt während zwei Jahren den Meißel des Antonio di Giusto.¹⁾ Ueber die Beziehung des Fra Giocondo zu Gaillon wurde früher gesprochen. Das Schloß ist heute Gefängnis; die bemerkenswertesten Ueberreste der herrlichen, 1509 vollendeten Fürstenwohnung befinden sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts im Hofe der Ecole des Beaux-Arts in Paris. Die Dekoration verrät den besten italienischen Geschmack. — Ganz prächtige Einzelheiten im italienisch-französischen Geschmack mitten unter spätgotischer Konstruktion zeigt der herzogliche Palaß in Nancy (Fig. 1177) (1501—1512); als Architekt und Bildhauer wird unter andern Mansuy Gauvain genannt. — Von vorzüglicher Schönheit sind die Stadthäuser in Orleans und in Beaugency (Fig. 1175), besonders das letzte; die Fassade ist ein Meisterwerk durch schöne Verhältnisse, reiche Gliederung und Harmonie. Viele spätere Bauten ahmten ihre Linien nach. Der Architekt beider Stadthäuser ist Charles Viart. — In Tours setzten die Brüder Bastien und Martin François dem Nordturm der Kathedrale eine kuppelförmige Bekrönung mit einer Laterne auf (1507); die Formen zeigen schon ganz die Uebersetzung der Gotik in die Renaissance. Der Südturm (Fig. 1178)

¹⁾ Vgl. H. v. Geymüller, I. c. S. 96.



Fig. 1183. Schloß Blois: Flügel Franz' I. Nach Photographie.

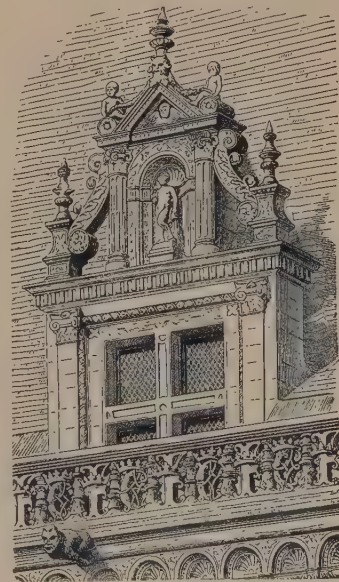
erhielt einen entsprechenden Ausbau erst ein Vierteljahrhundert später in den elegantesten und zierlichsten Formen von einem unbekannten Baumeister. Andere hierher gehörige Werke sind: die älteren Teile des schönen Hôtel Bourgtheroulde (Fig. 1179) und des Justizpalasts in Rouen, der Flügel Ludwigs XII. am erzbischöflichen Palast zu Sens, die Fontaine de Beaune in Tours (1510), nach einem Modell des Michel Colombe, ausgeführt von den Brüdern François: ein oktogonales Baffin mit einer fast 5 m hohen Pyramide in der Form einer Kandelabersäule etc.

Rouen.
Sens.

DIE ARCHITEKTUR DER FRÜHRENAISSANCE.

(Unter Franz I., 1515—1547.)

1) Einleitung. — Die Epoche trägt mit Recht den Namen des ritterlichen, für Schönheit und Ruhm begeisterten, aber auch launenhaften und leichtfertigen Franz' I. Der König gehört zu den größten und eifrigsten fürstlichen Gönnern der Kunst und der Künstler. Er ruhte nicht, bis der zur Zeit größte Meister, Lionardo da Vinci, in seine Dienste trat. Die Baukunst erfreute sich der besondern Pflege des Königs, denn er war baulustig, wie nur je ein Fürst, und mit voller Entschiedenheit stellte er sich an die Spitze der Stilwandlung. Zehn bedeutende Baukünstler waren fortwährend mit ihren Werkleuten für ihn thätig. Dem Schloß in Blois fügt er einen neuen Flügel an, den schönsten und interessantesten Bauteil. Die Paläste zu Fontainebleau und Saint-Germain-en-Laye wurden erneuert, der Neubau des Louvre begonnen. Dazu wurden sechs ganz neue königliche Residenzen angelegt, Chambord, Villers Cotterets, Madrid, La Muette,



Franz I.

Seine
Bauten.

Fig. 1184. Dachfenster des Schloßes Blois. Nach Dehio, Kunstgeschichte in Bildern, aus Berty.

Challuau und Folembray. Unter feiner Regierung entstanden ferner zwei der wichtigsten Bauten, das Hôtel-de-Ville und die Kirche St. Eustache in Paris. Selbstverständlich reichte die Regierungszeit Franz' I. nicht aus, um alle Unternehmungen und Gründungen zum Abschluß zu führen.

Richtun-
gen.

Zwei Richtungen laufen bald parallel nebeneinander, bald durchdringen sie sich und gehen eine enge Verbindung ein. Die eine geht von der französisch-gotischen Kompositionsweise aus, übersetzt aber alles Detail in das

Formenspiel der italienischen Renaissance. Die Werke dieser Stilfärbung sind oft vom bestechendsten, höchsten Reiz, wie der unvergleichliche Chor von St. Pierre in Caen. Die zweite Richtung lehnt sich an die Komposition und die Formenbildung der Italiener, paßt dieselben aber dem französischen Herkommen und Bedürfnis an. Diese Richtung wird schließlich die Oberhand gewinnen und die französische Hochrenaissance zur Vollendung führen.

Konstruk-
tion.

In der Komposition verschwindet der Korb- oder Henkelbogen fast ganz, und der Rundbogen gelangt wieder zur unbestrittenen Herrschaft und zwar in ziemlich breiten Abmessungen. Im Verlauf der Zeit treten auch die antiken Säulenordnungen mehr und mehr in ihre ältesten Rechte ein. Im Privatbau erinnert das steinerne Kreuz in der Fensterbildung an die gotische Zeit, während die immer mehr beliebte Giebelbekrönung den neuen Stil betont. Mit dem Geschmack für malerische Wirkung geht das Streben nach harmonischen, schönen Verhältnissen Hand in Hand.

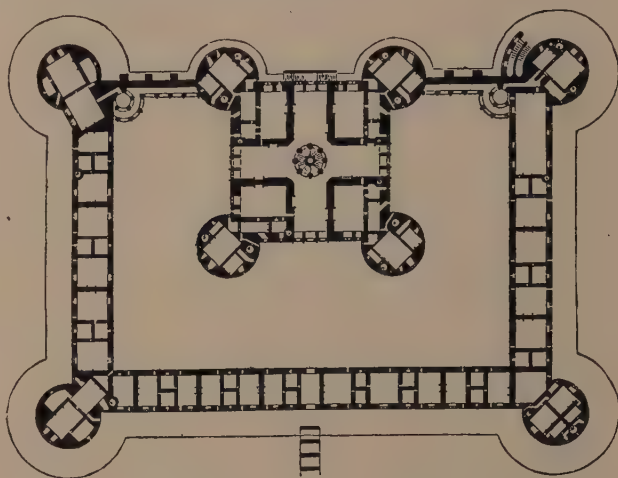


Fig. 1185. Grundriß des Schlosses Chambord. Nach Dehio.

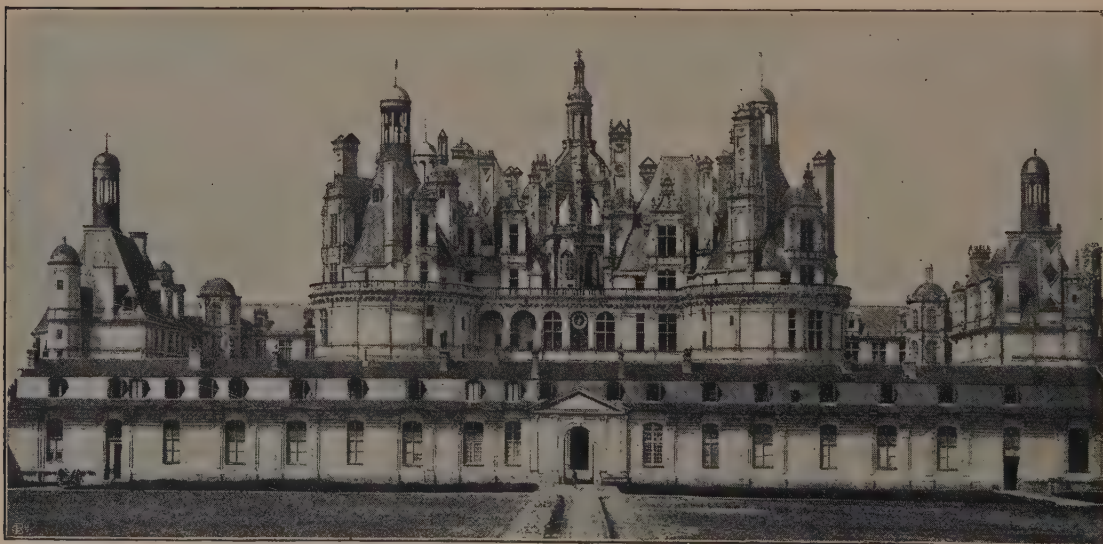


Fig. 1186. Schloß Chambord, Südfassade. Nach Photographie.



Fig. 1187. Laterne des Schlosses Chambord. Nach Photographie.

Läßt sich auch in der Formenbildung fast jedes Motiv aus der italienischen, besonders lombardischen Kunst ableiten, so verdienen die Werke dieser Periode doch das Lob der Originalität. Der französische Geist webt und schwebt darin; nirgends beleidigt eine kalte, akademische Nachahmung, die Phantasie ist überall selbstthätig, und der Reichtum an Kombinationen ist geradezu überraschend.

Formen-
bildung.

Aber alle Hoffnungen, welche die Periode in ihrem Aufgang anregte, erfüllten sich nicht. Viele unedle Keime lagen in der Zeit, die wie ein Gift die Seelen und mit ihnen die Kunst untergraben sollten: die Unsitlichkeit und das maßlose Sichhingeben an die Phantasie. Auch diese schlimmen Einflüsse gingen vom König und seinem Hof und seinen Launen aus.

2) Die Werke der Frührenaissance. — Die älteste Unternehmung Franz' I. war der Bau des Nordflügels am Schlosse zu Blois (Fig. 1183). Die innere Hofseite baut sich in drei Stockwerken auf. Die Simse und Wandpilaster

Schloß in
Blois.

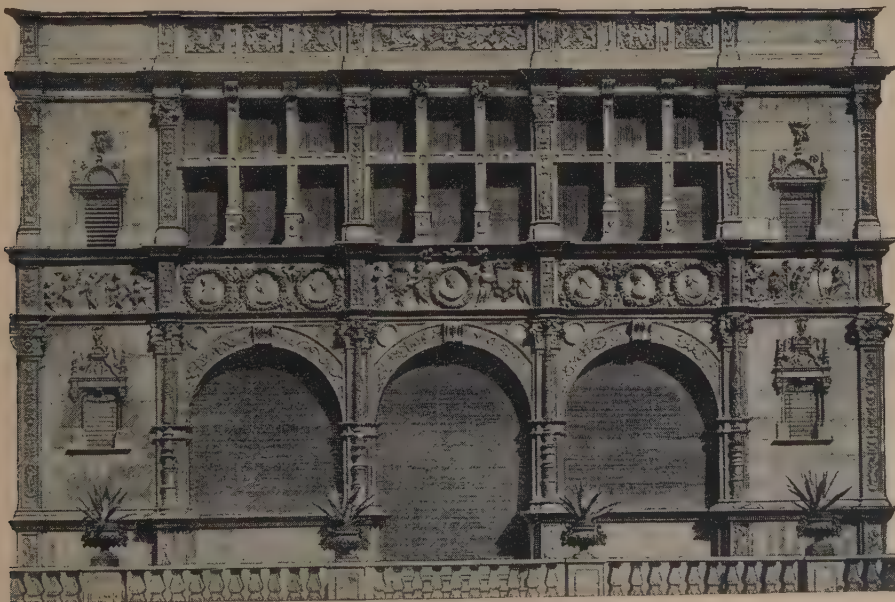


Fig. 1188. Haus Franz' I. in Paris. Nach Photographie.

erinnern an die Wandgliederungen Bramantes. Der obere Abschluß wird durch einen mit Zierformen überhäuften Sims gebildet. Ueber dem Zahnfries springen die Hängeplatten heraus, dann folgt der charakteristische, so oft wiederkehrende Muschelfries, angereihte Halbkreise mit einer zierlichen Muschel; über einem starken Karnies schließt eine sehr reiche Balustrade ab. Ein glänzendstes Dekorationswerk ist der als halbes Achteck heraustretende Treppenhau (Fig. 1181). In den Wandfüllungen der Geschosse erscheint überall der gekrönte Salamander; derselbe ist mit dem Monogramm Franz' I. als Motiv für das Treppengeländer in reichster und geschmackvollster Weise ausgenützt. Schöne Lukarnen (Fig. 1184) und hochentwickelte Schornsteine (Fig. 1174) verstärken den Eindruck reicher, monumentaler Pracht. Die äußere Seite des Nordflügels erhielt ihre heutige Gestalt teilweise erst in den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren. Die Anordnung erinnert sofort an den Bramanteschen Hof di S. Damafo im Vatikan. Zwei Geschosse bilden offene Loggiengänge mit Halbkreisarkaden zwischen einfachen oder gekuppelten Pilastrern. Ueber dem Muschelfries und einer Balustrade tragen schlanke Säulchen das Dach und bilden einen dritten offenen Laufgang. Zierliche Erker treten aus dem Baukörper heraus. Die Wirkung ist heute noch, obwohl die farbige Ausstattung der Rückwände fehlt, sehr günstig. Das Innere ist ebenfalls reich und geschmackvoll durchgeführt. Jacques Sourdeau leitete als «Maurermeister» den Bau. — In Fontainebleau (vgl. Einschaltbild) ließ Franz I. durch Chilles Le Breton 1528—1534 die meisten Bauten der Cour ovale mit der Galerie de François I. (vgl. Einschaltbild) ausführen, später (1540—1547) den sogenannten Peristyl, die Kapelle des hl. Saturnin und den nach Heinrich II. benannten Ballfaal (Fig. 1180). Das Äußere dieser und anderer am Schloß zu Fontainebleau ausgeführten Bauten ist sehr einfach, das Innere dagegen mit verschwenderischer

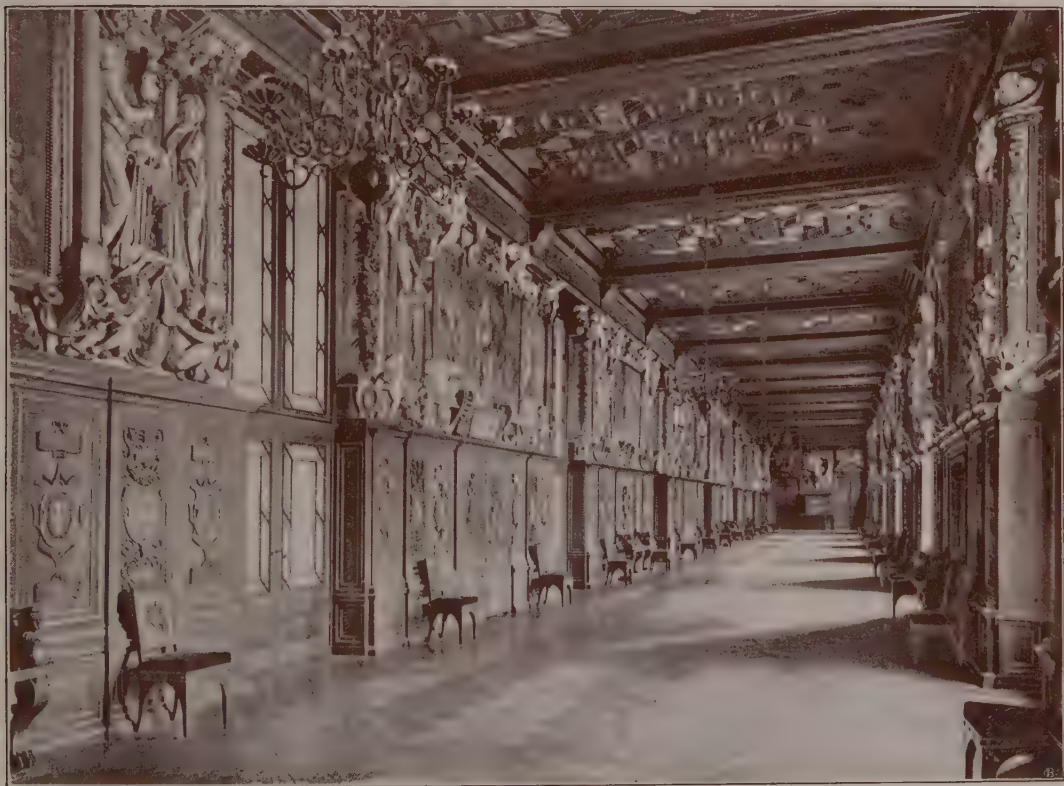
Fontaine-
bleau.



Fig. 1189, Schloß St.-Germain-en-Laye. Nach Photographie.

Pracht ausgestattet. Die damit betrauten Meister sind die Italiener der sogenannten Schule von Fontainebleau, Rosso, Primaticcio etc., welche vom König berufen worden und die den italienischen Barocco einführen. — Wie sich Franz I. im ersten Jahrzehnt seiner Regierung eine Residenz dachte, bei deren Entwurf und Anlage er frei, durch keine

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



SCHLOSS FONTAINEBLEAU: COUR DES ADIEUX UND GALERIE FRANZ' I.

Nach Photographien.



CHOR VON ST.-PIERRE IN CAEN.

Nach Photographie.

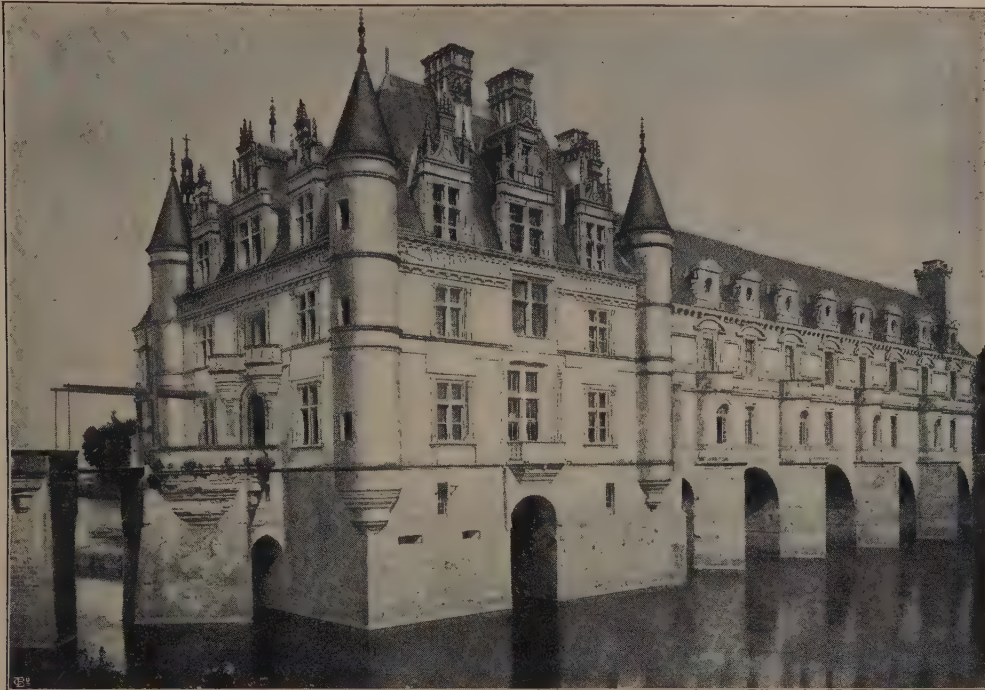


Fig. 1190. Ostfassade des Schlosses Chenonceaux. Nach Photographie.

vorhandenen Bauteile gehindert, verfahren konnte, zeigt das Schloß Chambord ^{Chambord.} (Fig. 1186), in einer einsamen, sandigen, waldigen und fumpfigen Ebene bei Blois. Die niedrigeren Außenbauten beschreiben ein langgestrecktes Rechteck von 156 m Länge zu 117 m Breite mit vier runden Ecktürmen; an der inneren Ostseite desselben erhebt sich in drei hohen Etagen, nach Art eines gotischen Donjon, der Hauptbau über quadratischem Grundriß (Fig. 1185) wiederum mit vier runden, gewaltigen Ecktürmen. In der Mitte des Hauptbaues steigt eine prachtvolle Wendeltreppe mit doppeltem Laufe empor, so daß die Auf- und Abgehenden sich nicht zu begegnen brauchen, einander aber entgegen zu gehen scheinen, ohne sich zu finden. Sie mündet auf die Dachterrasse, gekrönt mit einer hohen, überaus zierlichen Laterne (Fig. 1187). Bis zur Terrasse baut sich das Schloß klar und übersichtlich auf, dann aber beginnt ein buntes Gewirre von Dächern, von Kuppeltürmchen, Giebeln, Lukarnen, riesigen, fast möchte man sagen, monumentalen Kaminen und Schornsteinen. Das Schloß erscheint wie ein zu Stein gewordenes Traumbild oder wie die Verwirklichung eines morgenländischen Märchenzaubers. Chambord läßt sich mit keiner andern fürstlichen Residenz vergleichen, doch bietet der wunderliche Bau, welcher ungeheure Summen verschlungen hat, keine ästhetische Genüge; es fehlt gegenüber der freigestaltenden Phantasie die klar und besonnen ordnende Vernunft. Heinrich II. und Ludwig XIV. bauten an Chambord weiter, doch vollendet wurde das Schloß nie; in der französischen Revolution verlor es im Innern allen Schmuck. Der Plan zum Riesenbau lag wahrscheinlich schon 1519 fertig vor; die wesentlichen Teile wurden 1526—1536 ausgeführt; 1800 Arbeiter sollen ständig dabei beschäftigt gewesen sein. Geymüller möchte das Hauptverdienst am Entwurf auf Domenico da Cortona zurückführen. Unter den ausführenden Meistern treten besonders Pierre Nepveu, genannt

Bau-
meister.

St.-Ger-
main-en-
Laye.

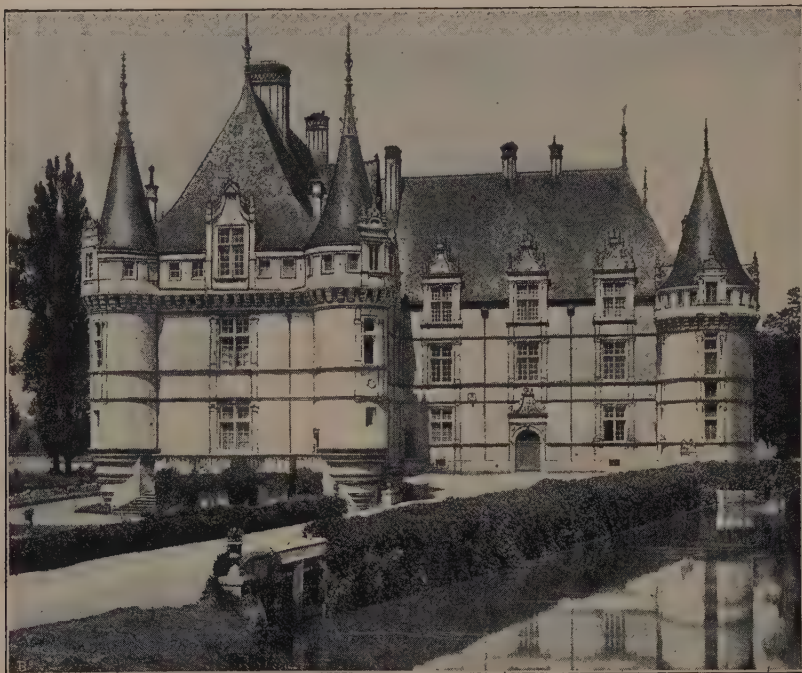


Fig. 1191. Schloß Azay-le-Rideau. Ostfassade. Nach Photographie.

fein verwendet, daher ist das Aeußere einfach; die vorspringenden runden Ecktürme und andere heraustretende Baukörper, die zwischen Streben zurückliegenden Fenster etc. bringen aber Leben und Bewegung in die Linien. Statt der hohen „französischen“ Dächer wandte Chambiges flache Terrassen an. — Die übrigen Schlösser Franz' I. bestehen gar nicht mehr oder nur in Bruchstücken. Vom Louvre wird später die Rede sein.

Im Jahre 1523 ließ Franz I. in Moret am Rand des Waldes von Fontainebleau ein kleines Absteigequartier bauen, das sogenannte Haus Franz' I. (Fig. 1188). Die Fassade ist auf das reichste und geschmackvollste ausgestattet. Im Erdgeschoß öffnen sich zwischen den massiv gehaltenen Seitenteilen drei große Arkaden; dieselbe Mittelpartie ist im ersten Stockwerk für lauter Fenster ausgespart. Die Zierglieder sind äußerst elegant. Ein Kunstliebhaber erwarb 1826 das verschollene Haus und übertrug es nach

Haus
Franz' I.

Trinqueau und Jacques Coqueau hervor. — Das Schloß Saint-Germain-en-Laye (Fig. 1189) ruht auf Unterbauten, die in das 14. Jahrhundert zurückreichen. Pierre Chambiges entwarf und leitete den Neubau bis zu seinem Tode 1544, sein Schwager Guillaume Guillaumin vollendete ihn 1548. Als Material wird vom ersten Geschoß an der Back-



Fig. 1192. Schloßportal in Azay-le-Rideau. Nach Photogr.

Paris; hierbei wurden die Medaillons erneuert.

Franz I. weckte durch sein Beispiel die Bauluft. Der hohe und niedere Adel wollte sich ebenfalls Residenzen im neuen Stile schaffen. Es entstand eine große Zahl von Schlössern, welche, wenn nicht an Größe, so doch an Schönheit und Geschmack mit den Unternehmungen des Königs wetteiferten. Ein großer Teil derselben fiel der Zeit, spätern Stilrichtungen, der Revolution zum Opfer.

Unter den noch bestehenden befinden sich Perlen der Frührenaissance. In erster Linie sind die Schlösser Chenonceaux (Fig. 1190) und Azay-le-Rideau (Fig. 1191 u. 1192) zu nennen, welche zu den Bauten des Loiregebietes gehören. Der Hauptbau von Chenonceaux auf dem rechten Ufer des Cher, wurde 1515—1524 für Thomas Bohier aufgeführt, der Architekt ist nicht bekannt. Diana von Poitiers begann 1556 nach den Plänen Philiberts de l'Orme die Brücke und die Galerie. Azay-le-Rideau ist weniger malerisch, aber in der Ausführung noch feiner. Gilles

Berthelot ließ es für sich um 1516—1524 wahrscheinlich durch Etienne Rousseau bauen. — Weit weniger durch schöne Detailbildung als durch die malerische Gesamtanlage interessiert das Schloß Maintenon (Fig. 1193). Aus den übrigen zahlreichen Denkmalen greifen wir einige der merkwürdigsten heraus: Nantouillet (1519) der einst schöne, jetzt verwahrloste Landsitz des Kardinals du Prat; Bournazel (1545) von Baduel begonnen, aber nicht vollendet, eines der reinsten Werke, das Ernst mit Heiterkeit verbindet; Le Rocher (Mayenne) zeichnet sich durch reiche Bildungen, La Rochefoucauld (Fig. 1194) (Charente) durch seine großartige Anlage, Buffy-

Chenon-
ceaux.
Azay.

Main-
tenon.

Rocher etc.

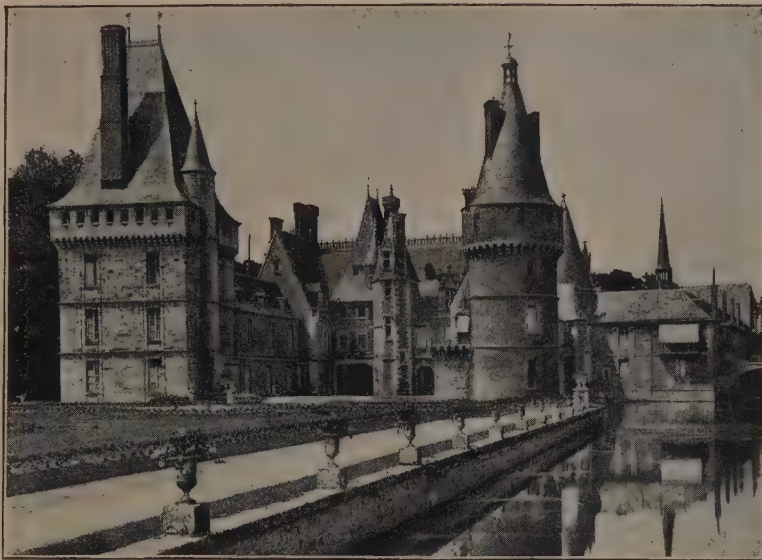


Fig. 1193. Schloß Maintenon. Südseite. Nach Photographie.

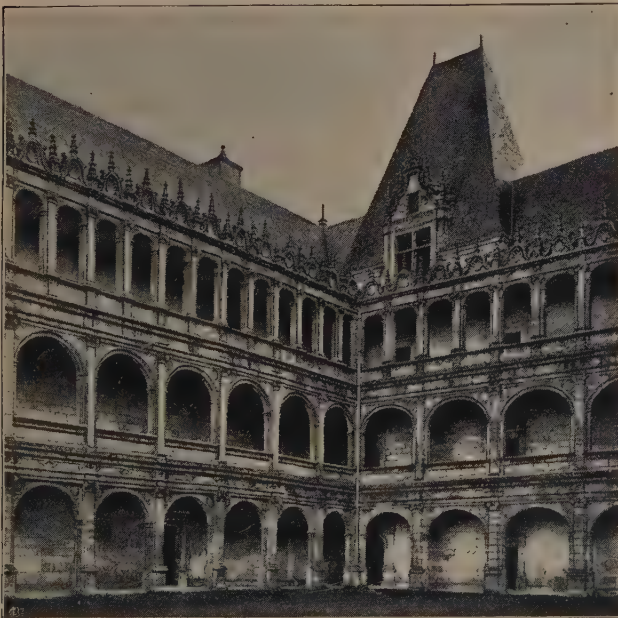


Fig. 1194. Schloßhof von La Rochefoucauld. Phot. Giraudon.

Sens.

Niort.

Loches.



Fig. 1195. Hôtel Gouin, Tours. Nach Photographie.

Hôtels.

Rouen.

Ecoville.

Granvelle.

Häuser.

Kirchen.

Rabutin (Côte-d'Or) durch die Reinheit der Formen aus, etc.

Unter den bischöflichen Wohnungen ragt das bischöfliche Palais zu Sens hervor. Der Bischof Etienne Poncher baute um 1521 einen Flügel in geschmackvoller Verbindung von Hau- und Backstein. Die Dekoration am Eingangsthor, in den Pilasterfüllungen, an den Fensterbekleidungen und Treppengeländern verbinden großen Reichtum und den reinsten Geschmack. Der Kardinal Louis de Bourbon fügte 1535 eine Galerie hinzu, welche sich durch die regelmäßige und symmetrische Anlage auszeichnet. — Unter den schönsten Stadthäusern sind diejenigen zu Niort von dem Baumeister Mathurin Berthomé und Loches von Jehan Boudoin zu nennen.

Uebersaus zahlreich sind die großen Privatwohnungen oder Hôtels in den Städten. Zu den glänzendsten zählt das Hôtel Bourgtheroulde in Rouen wie es aus dem Umbau von 1520 bis 1532 hervorging. Von feinen reichen Reliefs wird in der Geschichte der Plastik gehandelt werden. Soll noch das Geschmacksvollste und Feinste herausgehoben werden, so sind vor allem zu nennen: das Hôtel Ecoville in Caen — die Schönheit seiner Motive fordert das Beste Italiens zum Vergleiche heraus —, ferner das Hôtel Beaune-Semblançay und das Hôtel Gouin (Fig. 1195) in Tours, das Hôtel Granvelle in Besançon etc. Noch weit zahlreicher sind die erhaltenen schönen bürgerlichen Renaissance-Häuser; einige Städte, wie Orleans, Rouen, Lisieux, Caen, Saint-Brieuc, Angers, Viviers (Fig. 1197) u. f. w. verdanken ihnen einen Teil ihres Ruhms.

Gegenüber der profanen Architektur schuf die religiöse Baukunst im Stil der Frührenaissance nur wenig Werke von Bedeutung; es sind deren eigentlich nur drei, der Chor von Saint-Pierre (vgl. Einschaltbild) in Caen, Saint-Eustache in Paris und die Fassade von Saint-Michel (Fig. 1198) in Dijon. Das Bedürfnis nach religiösen Neubauten, wie schon bemerkt worden, war nicht groß, die gotische Zeit hatte zu viel und zu Großartiges geleistet. Zum andern wurden manche neue Kirchen immer noch im überlieferten gotischen Stil aufgeführt, wie Saint-Merry, die Kirche und die Tour Saint-Jacques in Paris. Zum dritten war die Zeit der großen Kathedralen und großartigen Klostergründungen in Frankreich für einmal vorüber.

Das Chorhaupt von Saint-Pierre in Caen ist das Werk des Hektor Sohier, das er 1518—1545 ausführte. Es ist die feinste Uebersetzung der Gotik in die zierlichsten Formen der Renaissance, ein Werk edelster Dekorationslust. Die Auflösung der Fialen in Kandelaber, des Stabwerks in frei geschwungene Ranken, der Baldachine in phantastische Bildungen, das alles wird mit größter Freiheit und im edelsten Geschmack durchgeführt. Auch das Innere des Chors ist in reichen Formen durchgeführt. Der glückliche Wurf fand daher in kleineren Maßen vielfach Nachahmung. — Pierre Lemercier begann 1532 den Bau von Saint-Eustache in Paris, sein Sohn Nikolaus führte ihn weiter bis 1578, Charles David, des letzten Schwiegerohn, vollendete ihn 1629. Manches wurde später noch hinzugefügt, wie das nüchterne klassizistische Hauptportal 1754. Auch Saint-Eustache ist eine Uebersetzung in den Stil der Renaissance, und zwar diente Notre-Dame als gotisches Vorbild, allein sie wurde nicht mit dem Geschick und Glück ausgeführt, wie das Werk des Hektor Sohier. Viele Formen sind sehr zierlich, andere fordern die Kritik heraus. Das Innere wirkt durch die großen Raumverhältnisse sehr günstig. Auch eine andere Pariser Kirche, Saint-Etienne du Mont, entstand in dieser Zeit (1517—1541). — Saint-Michel in Dijon ist ein gotischer Bau; in unserer Stilepoche wurde die interessante Fassade von einem unbekannten Meister begonnen; später treffen wir Hugo Sambin als Architekten; größere Teile, wie die Türme, wurden erst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts vollendet. Die Thore mit ihren stark vertieften Seitenwänden und Wölbungen sind dekorative Prachtstücke von glänzendster Wirkung. — Kleinere Kirchen im Frührenaissancestil wurden viele gebaut, besonders in der Bretagne, im Gebiete von Tours und in der Umgebung von Troyes. — Von manchen schönen Kreuzgängen ist wenig erhalten; zum Geschmackvollsten gehört der noch

St.-Pierre,
Caen.

Saint-
Eustache,
Paris.

Saint-
Michel,
Dijon.

Kreuz-
gänge.

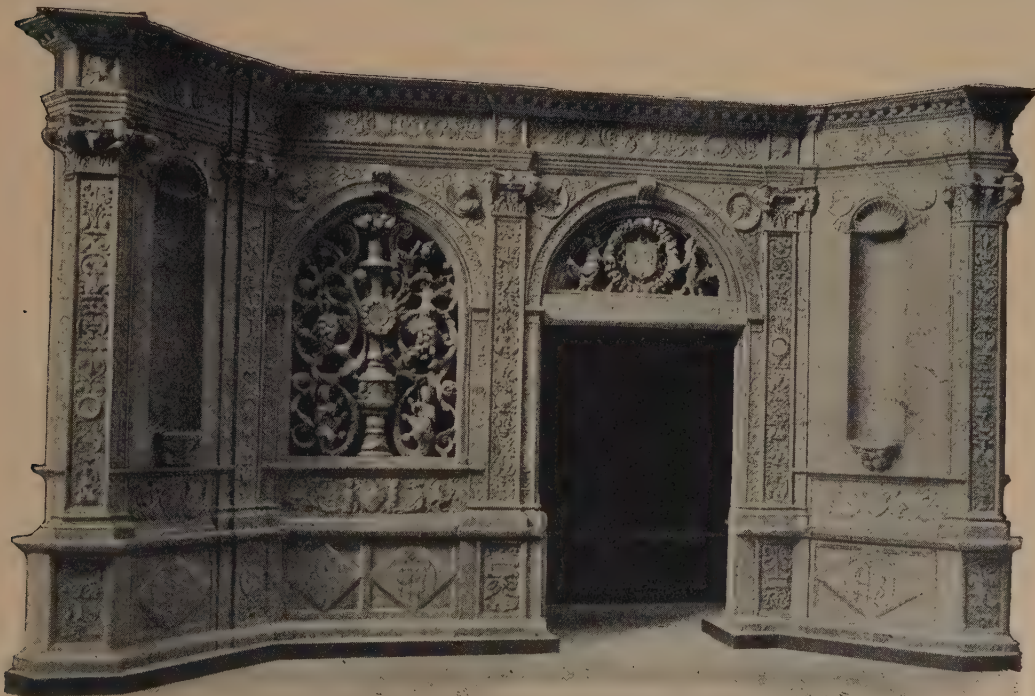


Fig. 1196. Chorabschluß in der Kathedrale zu Rodez. Photographie Giraudon, Kunstgeschichte, I. Bd.

bestehende Flügel des Kreuzgangs zu Saint-Martin in Tours von Bastien François; die reiche Ornamentation der Arkaden, Frieze, Zwickel, des Gebälks sind von gutem Geschmack. — Zu den reichsten und schönsten Renaissancewerken, welche sich aber mehr dem Gebiet der Kunstindustrie eingliedern, gehören die Chorab schlüsse mit geschmackvollem Gitterwerk und durchbrochenen Ornamenten (Chorab schluß und Orgel in der Kathedrale zu Rodez [Fig. 1196]), ähnliche Werke in den Kirchen zu Fécamp, Troyes, Laon, Nevers etc.) — Erwähnen wir zum Schluffe die Brunnen (Brunnen des Jacques d'Amboise [Fig. 1199] in Clermont-Ferrand 1515, Brunnen in Mantes 1519—1521, der elegante Lazarusbrunnen in Autun etc.); die Großartigkeit der Anlage, verbunden mit dem Reichtum der Dekoration, geben manchen derartigen Werken hohen künstlerischen Wert.

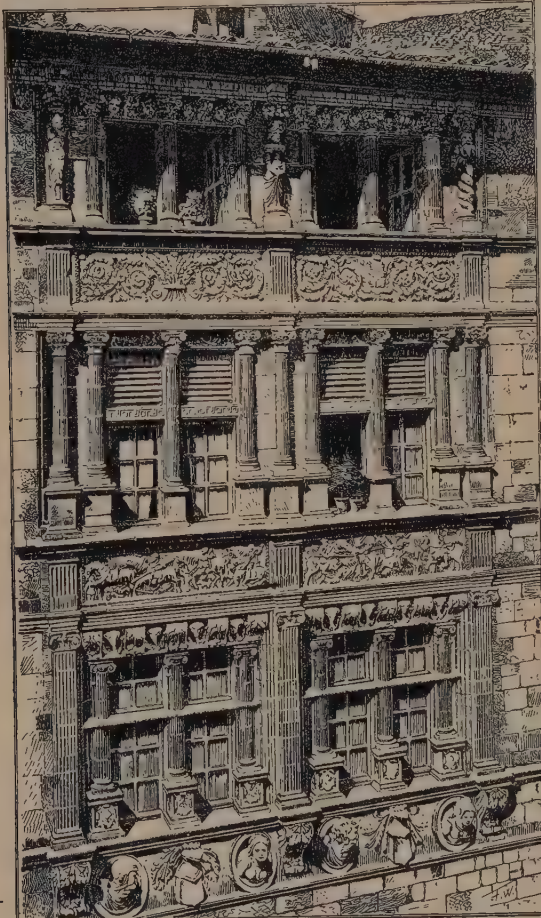


Fig. 1197. Maison des Têtes. Viviers. Nach Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs.

Behandlung der Formen werden die Rechte der Phantasie sehr beschnitten; man geht vor allem auf den Ausdruck der Klarheit, Ruhe, Regelmäßigkeit und darum auf eine feste Gliederung aus. Vitruv und die antiken Denkmale, sowie die Werke der italienischen, besonders der bramantesken Renaissance sind Gegenstände eifrigsten Studiums. Die großen Baumeister waren alle in ihren Lehr- und Wanderjahren in Italien, mehrere derselben sind nicht nur ausgezeichnete Techniker, sondern auch ebenso tüchtige Theoretiker. Die antik-italienischen Formen und Kompositionsweisen werden daher folgerichtig und verständnisvoll nachgeahmt.

Im Schloß- und Palastbau wird auf große Regelmäßigkeit gehalten. Die heraustretenden Treppentürme mit den Spiralläufen verschwinden und die

DIE ARCHITEKTUR DER HOCH-RENAISSANCE.

(ca. 1547 bis ca. 1570.)

1) Einleitung.

Dem Stile Franz' I. oder der Frührenaissance konnte keine lange Lebensdauer beschieden sein; er trug zu sehr den Charakter eines Mischstils und einer Uebergangsform an sich. In seiner zeitlichen Entwicklung traten die Elemente der italienischen Renaissance immer reiner, bestimmter und bestimmender hervor. Es war vorauszusehen, daß der Sieg der italienischen Renaissance, allerdings in französischer Färbung, eintreten mußte. Um 1550 war derselbe entschieden.

Die Baudenkmale dieser Periode haben daher ein ganz anderes Gepräge als die der Frührenaissance. In der Grundrißbildung, im Aufriss und in der

Baumeister.

Schlösser und Paläste.

Stiegen werden in das Innere verlegt. Die Ecktürme wandeln sich zu rechteckigen, selten polygonen Pavillons.

Aber auch jetzt ist von einer sklavischen Nachahmung der Antike oder der Italiener nicht die Rede. Während der französische Schloßbau stets größere Freiheit in Anspruch nimmt und an mancher alten Tradition festhält, wahrt sich auch der Palaß seine nationale Eigentümlichkeit, besonders in der hohen Dachbildung, in der reichen, bewegten Dekoration, welche figürlichen und ornamentalen Schmuck im weitem Umfang herbeizieht. Der italienische Palaß ist großartiger, monumentaler, einheitlicher, der französische ist prächtiger, herrlicher, vor allem schwungvoller, belebter und mannigfaltiger.

Wie Frankreich in den kommenden Zeitläufen immer mehr innerlich geeinigt, centralisiert wird, so auch die Kunst. Die Herrscher residieren meistens in Paris; die Hauptstadt wird zum Herzen Frankreichs, wird tonangebend für das ganze Land, später auch für das Ausland. Für die Kunst und die Künstler wird Paris ebenfalls zum Mittel- und Sammelpunkt.

Die ganze Periode dreht sich um wenige, aber große Künstlernamen. Zwei derselben sind unzertrennlich mit den beiden Königspalästen in Paris verbunden, der Name Lescots mit dem Louvre, der de l'Ormes mit den Tuileries. Vier Jahrhunderte haben freilich an den beiden Palästen gebaut, und sie werden daher noch oft in Verbindung mit andern Meistern genannt werden. Um in deren Werden und Wachsen und in die Verweise Deutlichkeit zu bringen, schicken wir erst eine summarische Baugeschichte der beiden Residenzen voraus, um dann von den einzelnen Künstlern dieser Periode und ihren Werken zu sprechen.

2) Der Louvre und die Tuileries.

Jeder der beiden königlichen Paläste hat während Jahrhunderten seine eigene besondere Geschichte, bis sie infolge immer weiterer Ausdehnung und Annäherung zu einer riesigen Residenz zusammenwuchsen.



Fig. 1198. St.-Michel, Dijon. Photogr. Chapuis, Dijon.

Paris wird
tonan-
gebend.

Künstler.

Louvre.

Der Louvre ¹⁾ wird zuerst unter dem König Philipp Augustus genannt, er machte daraus ein Festungsviereck (vgl. im Plan Fig. 1204 die punktierten Linien), welches Paris im Westen deckte. Karl V. schuf es teilweise zur prunkvollen Wohnung um. Franz I. wollte das Bollwerk vollständig zum Palaß umwandeln; nach vergeblichen Versuchen beschloß er, eine neue Residenz aufzuführen. Im Jahre 1546 erhielt Lescot den Auftrag, die Arbeit zu beginnen. Nach Lescots

Neubau.

Entwurf sollte der Neubau entsprechend den Abmessungen der früheren Festung ein Viereck bilden, mit Wohnräumen an drei Seiten und wahrscheinlich mit offenen Arkaden an der Ostseite. In zwölf Jahren, — bis zum Tode Heinrichs II., baute Lescot den West- und teilweise auch den Südflügel mit dem großen Eckpavillon (Plan Fig. 1204). Jean Goujon übernahm die Ausführung des plastischen Schmucks.

Geschichte.

Seit der Thronbesteigung Franz' II. (1559) und unter den Königen Karl IX., Heinrich III. und Heinrich IV. vollendete man mit Mühe den Südflügel, der zu dem nach dem Pont des Arts genannten Eingang reichte. Nach sechzig Jahren war also der Plan Lescots noch nicht zur Hälfte ausgeführt.

J. Lemer-
cier.

Unter Ludwig XIII. nahm sein baulustiger Minister, der Kardinal Richelieu, das Werk wieder kräftig an die Hand und übergab Jacques Lemercier die Bauleitung. Nach seinem Vorschlag vervierfachte man den innern Hofraum und damit auch die Bauzeilen und fügte in der Mitte jeder Seite einen Pavillon ein (Fig. 1201). Durch die allzuhäufige Wiederholung des gleichen Motivs wurde der einfach vornehme Plan Lescots entstellt. Lemercier legte vollständig um, was vom alten Bollwerk noch vorhanden war, und führte die zweite Hälfte des Westflügels mit dem mittleren Pavillon de l'Horloge ²⁾ und dem Eckpavillon auf und begann den Nordflügel, von dem er noch das Erdgeschoß vollendete. Er schloß sich in der Bauweise genau dem Plane Lescots an, nur der Pavillon de l'Horloge ist seine originelle Arbeit (vgl. Einschaltbild). Jacques Sarazin lieferte die Skulpturen, z. B. die Karyatiden, die aber nicht so architektonisch gedacht sind, wie diejenigen von Goujon.

Levau und
Dorbay.

Unter Ludwig XIV. trat Levau mit seinem Schwiegersohn Dorbay an die Stelle Lemerciers und vollendete den Nordflügel; dann machte er sich an die östliche Hälfte des Südflügels der Seine entlang und nahm im Osten die innere oder Hoffassade in Angriff gegenüber der Stirnseite Lescots.

Claude
Perrault.
Bernini.

Für die äußere Ostfassade wünschte Ludwig XIV. eine möglichst monumentale Stirnseite, weil daselbst der Haupteingang war. Der Entwurf Levas wurde als ungenügend verworfen und vorläufig der Plan des königlichen Arztes Claude Perrault angenommen. Doch wurde der damals gefeiertste Baumeister Lorenzo Bernini von Rom berufen. Auch sein Plan gefiel nicht, ohnedies verließ der Italiener, von Intriguen verfolgt, bald wieder Paris. Nun hatte Perrault freie Hand; am 17. Oktober 1665 legte er den Grund-, fünf Jahre später den Schlußstein an der Ostseite, der sogenannten Kolonnade. Sein Entwurf nahm keine Rücksicht auf das Vorhandene und führte eine lange Reihe von Schwierigkeiten und Verlegenheiten mit sich. So war seine Fassade — ein unpraktisches Prunkstück — zu lang, so daß er an der Südseite eine neue Fassade den Bauten Levas und Lescots vorlegen mußte. Noch schlimmer war es nach innen, denn

¹⁾ Vgl. P. Planat, Encyclopédie de l'Architecture. Paris.

²⁾ So heißt der Mittelbau nach der Hoffseite, nach der äußern Seite wird er Pavillon Sully genannt.

fein Säulenbau überragte an Höhe die von Levau aufgeführte innere oder Hoffassade. Perrault half, indem er die Attika niederriß und eine dritte schwerfällige Ordnung aufsetzte.

Indessen hatte Ludwig XIV. den Schloßbau in Versailles begonnen, welcher alle Geldmittel aufzehrete. Der Louvre blieb unvollendet, ohne Wölbung, ohne Dach, ohne Treppen. Erst 1775 interessierte sich der Intendant de Marigny wieder für den Bau. Der Architekt Gabriel vollendete die dritte Ordnung Perraults. Doch erst Napoleon I. stellte den Palaß fertig. Im Jahre 1809 restaurierten Percier und Fontaine die Kolonnade Perraults, bauten die Treppen und brachten die Skulpturen an der Südseite an; Lemot führte diejenigen am Giebel aus. An den Hoffseiten im Norden und Süden bauten sie die dritte Ordnung Perraults auf. Glücklicherweise blieb die Lescotsche Westfassade von der Wut, alles zu uniformieren, verschont.

Die Tuilerien (vgl. Einschaltbild) wurden 1564 auf Befehl der Königin Katharina von Medici, der Witwe Heinrichs II., begonnen. Der Bauplatz, — damals von Ziegeleien besetzt, daher der Name, — lag außerhalb der Mauern von Paris. Philibert de l'Orme entwarf den Plan: derselbe beschrieb ein großes Rechteck (vgl. die punktierten Linien auf dem Plan Fig. 1204) mit vier Eckpavillons, mit je zwei Rifaliten an den Langseiten und einem Eingang an jeder Fassade; die innern Bauten umschlossen einen großen Mittelhof und vier kleinere quadratische Höfe. Der Baumeister giebt im ersten Bande seiner Architektur eine genaue Beschreibung und streicht dessen Vorzüge heraus. Das Ganze sollte eine leichte, luftige, malerische Konstruktion darstellen. Einzig die Westseite, gegen den spätern Tuileriengarten zu, wurde ausgeführt. Eine hohe elegante Kuppel, an deren Ecken vier reichverzierte Laternen angebracht sind (Figur 1206), überdachte eine geistreich angelegte Treppe. Das Erdgeschoß öffnete sich in schön proportionierten Arkaden (Fig. 1205); darüber lief eine Attika hin, welche abwech-

Gabriel.

Percier
und Fontaine.

Die Tuilerien.

De l'Orme.

felnd aus kleinern und größern Lukarnen bestand. Als de l'Orme 1570 starb, waren nur erst der Mittelpavillon, die anliegenden Flügel und der südliche Eckpavillon aufgeführt, aber noch nicht ganz vollendet.

Sein Nachfolger, Jean Bullant (geb. um 1515, gestorben 1578), baute nach eigenem Plan den südlichen Eckpavillon aus.

Du Cerceau.

Unter Heinrich IV. seit 1601 fügte du Cerceau den Nordpavillon hinzu, dessen Grundmauern bereits vorhanden waren. Südwärts ging man über die Fassade de l'Ormes hinaus und baute als Abschluß den Pa-



Fig. 1199. Brunnen des J. d'Amboise. Clermont-Ferrand.

villon de Flore an der Seine.

Levau.

Levau, der Architekt Ludwigs XIV., vergriff sich vollends am Entwurf de l'Ormes; er legte dem schönen Mittelpavillon einen klassizistischen Säulenbau vor und stülpte demselben eine schwerfällige, plumpe Kuppel aus vier Flächen auf, zerstörte die Attika der anliegenden Flügel und baute ein neues Geschoß



Fig. 1200. Hôtel Carnavalet in Paris. Nach Photographie.

und eine Attika auf die Arkaden des Erdgeschosses; ferner fügte er den nördlichen Flügel bis zum Pavillon Marfan hinzu. Unter Louis Philipp und Napoleon III. wurden neue Veränderungen angebracht, so daß von der malerischen und bewegten Baulinie de l'Ormes nichts mehr blieb.

Der Gedanke mußte nahe liegen, eine Verbindung zwischen beiden Palästen, dem Louvre und den Tuileries, herzustellen.

Seit 1564 baute Katharina von Medici an der südwestlichen Louvre-Ecke die sogenannte Kleine Galerie (Fig. 1202) (Plan Fig. 1204). Ihr Baumeister war Pierre Chambige der jüngere. Die Galerie bestand anfangs aus offenen Arkaden mit einem flachen Terrassendache. Barthélemy Prieur führte den plastischen Schmuck des östlichen, P. Biart die Skulpturen des westlichen Giebels aus. Dann begann Katharina die an die kleine Galerie im rechten Winkel anstoßende Große Galerie, welche unter den Valois wahrscheinlich bis zum Pavillon Lesdiguières, neben der Carrousel-Brücke, der Seine entlang fortgeführt wurde. Die Baumeister waren Chambige und Thibaut Métezeau.

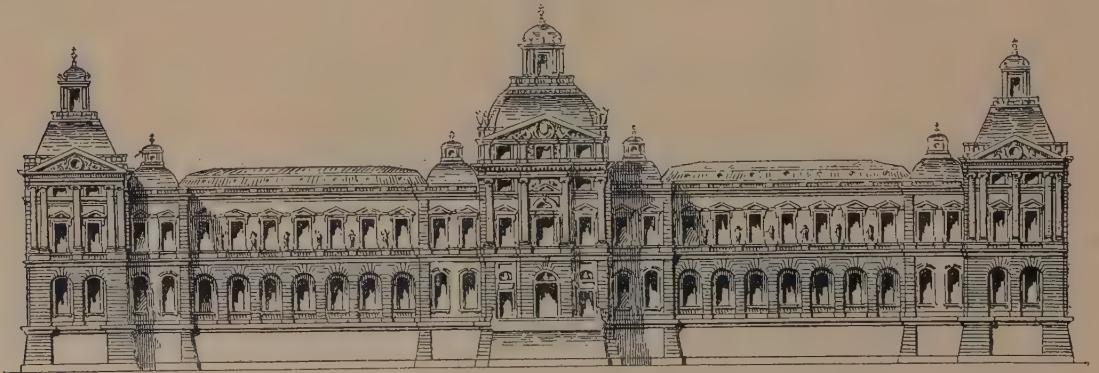


Fig. 1201. Lemericiers Entwurf zur Hauptfassade des Louvre. Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstils.

Heinrich IV. faßte nun zuerst den Gedanken, den Louvre mit den Tuileries zu verbinden. Er wünschte sich einen Weg zu schaffen, der ihn vom Louvre ungefehen aus Paris hinausführte. Dies geschah, wenn er die große Galerie bis zum Südpavillon der Tuileries, welche, wie oben gesagt, noch außerhalb der Ringmauer lagen, fortsetzte. Sein Architekt Fournier erhöhte die kleine Galerie um ein Geschloß, deren Dekoration du Breuil übergeben ward. Gleichzeitig baute Métezeau über den Arkaden der großen Galerie ein Mezzanino und ein Obergeschloß bis zum Pavillon Lesdigières. Die Brüder L'Heureux wurden mit der Ausführung des schönen plastischen Schmuckes betraut.

Fournier.

Im Jahre 1600 machte sich du Cerceau daran, die große Galerie bis zum Pavillon de Flore fortzusetzen; im Jahre 1608 war die Verbindung zwischen Louvre und Tuileries der Seine entlang hergestellt.

Du Cerceau.

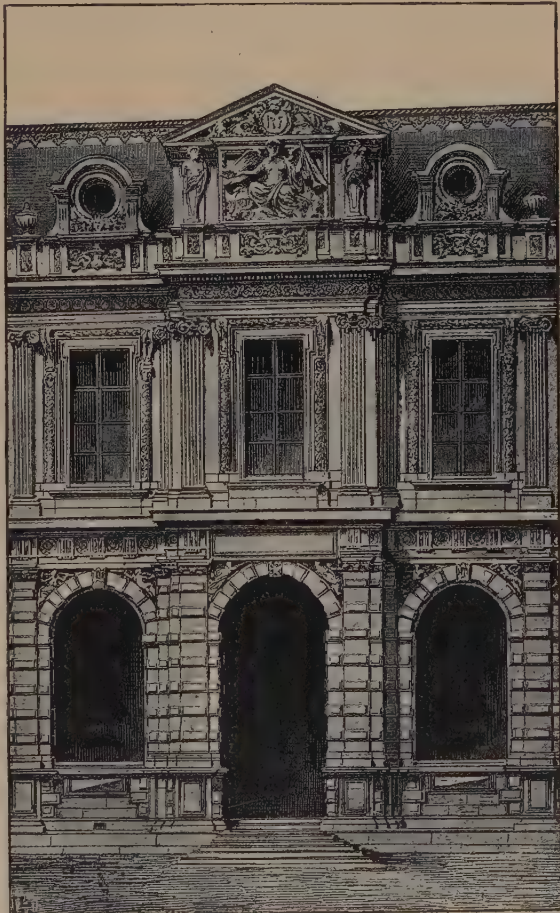
Es mußte nun der Wunsch sich regen, auch an der Nordseite eine ähnliche Verbindung zwischen beiden Palästen zu schaffen.

Napoleon I. trat der Verwirklichung dieses Plans von zwei Seiten näher. An der Nordwestseite des Louvre baute er den sogenannten neuen Louvre und vom Pavillon Marfan aus führte er die Nordgalerie bis zum spätern Pavillon Rohan (Fig. 1204). Seine Architekten waren die früher genannten Percier und Fontaine; von ihnen stammt der vollständige Plan zum Ausbau des Palastlabyrinths, wie er durch Visconti und Lefuel unter Napoleon III. ausgeführt wurde.

Visconti.

Die Tuileries haben heute nur noch ein geschichtliches Interesse. Im Jahre 1871, als die siegreichen deutschen Heere in Paris eindrangen, sollten alle öffentlichen Gebäude nach einem Beschluß der blutigen Commune und des Comité du Salut public in Flammen aufgehen. In den Tuileries häufte man Brennstoffe auf, und am 22. Mai ward in dem übrigen künstlerisch wenig merkwürdigen Bau an verschiedenen Stellen Feuer angelegt. Nur der nördliche Flügel mit dem Pavillon de Flore wurden dem Feuer abgerungen und später wieder hergestellt, während der übrige Teil der Tuileries mit dem Pavillon Marfan und der anstoßenden nördlichen Galerie bis zum Carrousel-Platz in Trümmer gewandelt wurden.

Die heutigen Tuileries.



Lescot.

3) Die Künstler der Hochrenaissance und deren Werke.

a) Pierre Lescot, Sieur de Clagny (1510?—1578), wahrscheinlich

Fig. 1202. Die kleine Galerie beim Louvre.
Nach Originalzeichnung.

Werke.

Louvre.

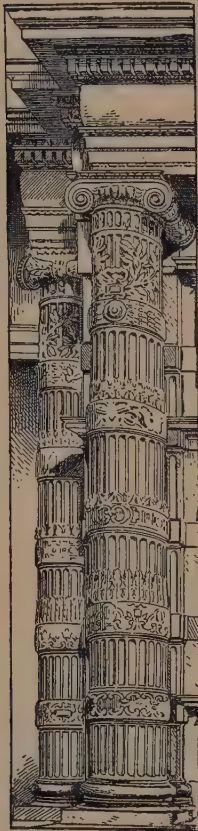


Fig. 1203. Französische Säule, Louvre. Nach Planat, Encyclopédie de l'architecture.

aus Paris. Ueber sein Leben ist nur wenig bekannt. Gerade von ihm und seinem Freunde Goujon ist behauptet worden, daß sie nie in Italien gewesen. Aber man hat das Gegenteil bewiesen; es wäre auch auffallend, daß gerade die zwei Künstler, welche das feinste Verständnis für die antik-italienische Kunst hatten, am wenigsten mit derselben in Berührung gekommen sein sollten. Lescot scheint wenig gebaut zu haben. Sein erstes bekanntes Werk ist das Hôtel de Ligneris, jetzt Carnavalet (Fig. 1200) in Paris (1544?). Doch sein unsterblicher Ruhm ist der Louvre. Ueber den Grundplan und Lescots Anteil am heutigen Bau ist eben gesprochen worden. Der Louvre, nach Lescots Plan, ist der schönste Renaissancebau Frankreichs, eines der schönsten Baudenkmale der Welt (vgl. Einschaltbild). Das Köstlichste, Feinste, Geschmackvollste ist die Hoffassade. Die Anlage ist dreigeschoßig, unten mit Bogenfenstern in Nischen, mit Viereckfenstern im mittleren Stockwerk; dazwischen stehen fein profilierte korinthische Pilaster. Den Abschluß bildet eine Attika oder Halbgeschoß, dessen Fenster mit dem reichsten Schmuck umrahmt sind, und das schön gebildete Dach. Kleinere Risalite oder Vorsprünge und die hohen Eckpavillons bringen Leben und Bewegung in die Baulinien; an diesen werden die Pilaster zu Halbfäulen, und der Schmuck gestaltet sich noch reicher. So stellt sich der Bau dar in fester Gliederung, vornehmer Würde, hoheitsvoller Pracht, „jeder Zoll“ ein Königsbau. Unzertrennlich von seiner Architektur ist der plastische und dekorative Schmuck, unzertrennlich wie Goujon, Frankreichs größter Plastiker, welcher ihn ausführte, von Lescot. Wir finden den Baumeister und den Bildhauer zusammen arbeitend auch am Hôtel Carnavalet und an Lescots späterem Werke, an der Fontaine des Innocents oder des Nymphes (1547 bis 1549) in Paris.

Jean Goujon wird ebenfalls als Architekt erwähnt, und man hat ihm einen hervorragenden Anteil am Schloß Ecouen und auch am Louvrebau gutschreiben wollen, aber ohne stichhaltige Gründe.

De l'Orme.

b) Philibert de l'Orme, geboren zwischen 1510 und 1515, gestorben 1570. Noch jung kam er nach

aus Paris. Ueber sein Leben ist nur wenig bekannt. Gerade von ihm und seinem Freunde Goujon ist behauptet worden, daß sie nie in Italien gewesen. Aber man hat das Gegenteil bewiesen; es wäre auch auffallend, daß gerade die zwei Künstler, welche das feinste Verständnis für die antik-italienische Kunst hatten, am wenigsten mit derselben in Berührung gekommen sein sollten. Lescot scheint wenig gebaut zu haben. Sein erstes bekanntes Werk ist das Hôtel de Ligneris, jetzt Carnavalet (Fig. 1200) in Paris (1544?). Doch sein unsterblicher Ruhm ist der Louvre. Ueber den Grundplan und Lescots Anteil am heutigen Bau ist eben gesprochen worden. Der Louvre, nach Lescots Plan, ist der schönste Renaissancebau Frankreichs, eines der schönsten Baudenkmale der Welt (vgl. Einschaltbild). Das Köstlichste, Feinste, Geschmackvollste ist die Hoffassade. Die Anlage ist dreigeschoßig, unten mit Bogenfenstern in Nischen, mit Viereckfenstern im mittleren Stockwerk; dazwischen stehen fein profilierte korinthische Pilaster. Den Abschluß bildet eine Attika oder Halbgeschoß, dessen Fenster mit dem reichsten Schmuck umrahmt sind, und das schön gebildete Dach. Kleinere Risalite oder Vorsprünge und die hohen Eckpavillons bringen Leben und Bewegung in die Baulinien; an diesen werden die Pilaster zu Halbfäulen, und der Schmuck gestaltet sich noch reicher. So stellt sich der Bau dar in fester Gliederung, vornehmer Würde, hoheitsvoller Pracht, „jeder Zoll“ ein Königsbau. Unzertrennlich von seiner Architektur ist der plastische und dekorative Schmuck, unzertrennlich wie Goujon, Frankreichs größter Plastiker, welcher ihn ausführte, von Lescot. Wir finden den Baumeister und den Bildhauer zusammen arbeitend auch am Hôtel Carnavalet und an Lescots späterem Werke, an der Fontaine des Innocents oder des Nymphes (1547 bis 1549) in Paris.

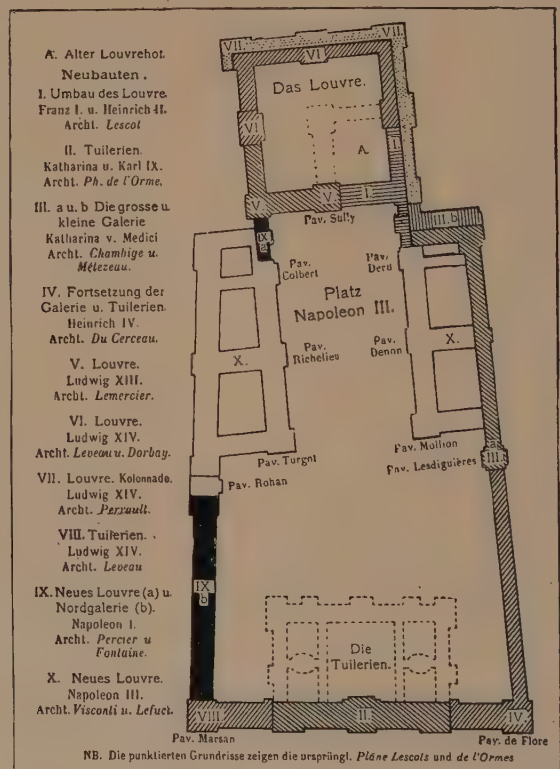
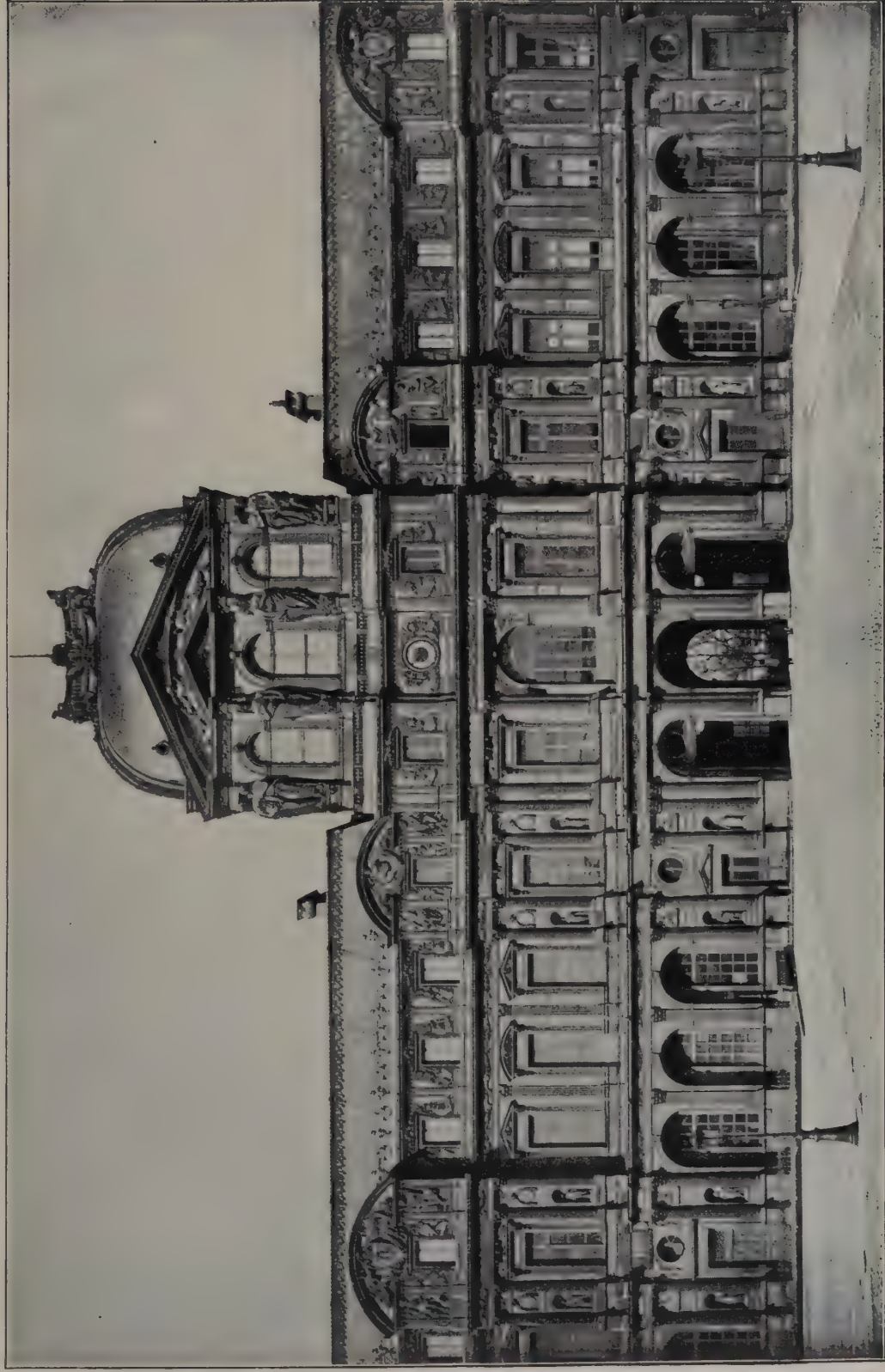
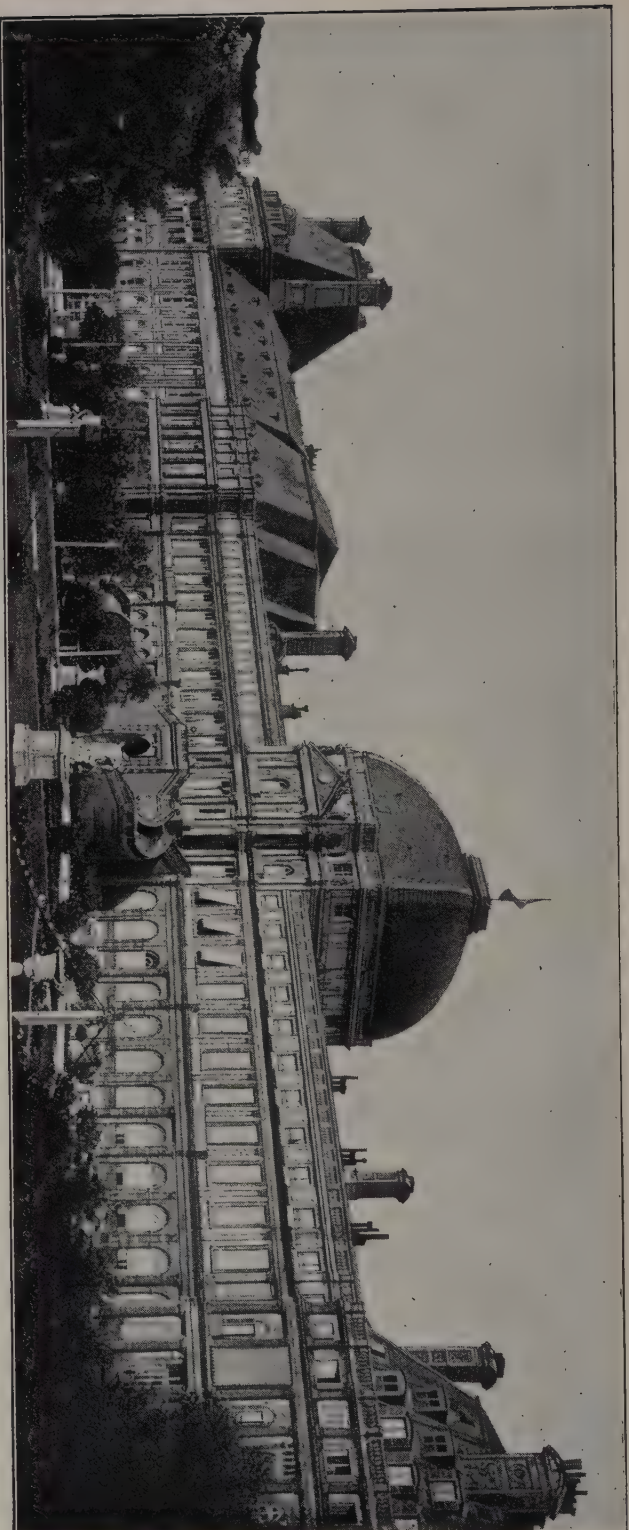


Fig. 1204. Grundriß des Louvre und der Tuileries. Nach Mauke, Die Baukunst als Steinbau.



HOFFASSADE DES LOUVRE NACH LESCOT.
Nach Photographie.



DIE GARTENFASADE DER TULIERIEN UND DAS INSTITUT DE FRANCE.

Nach Photographien.

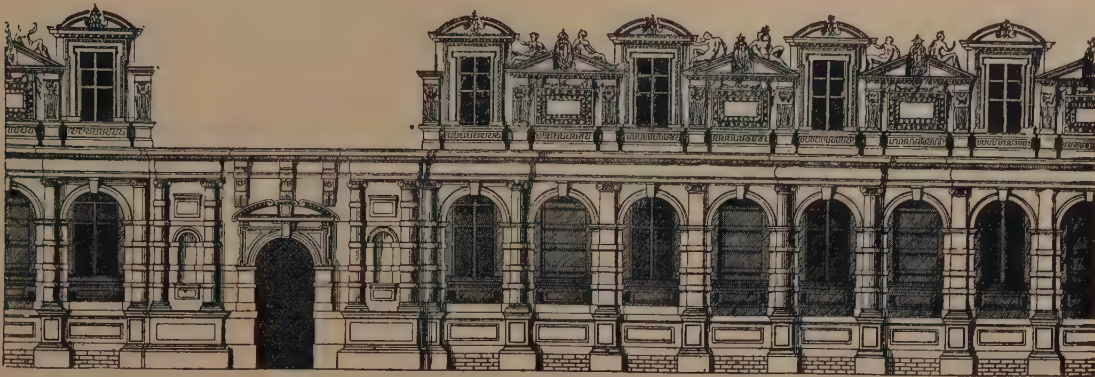


Fig. 1205. Hofansicht der Tuileries. Nach Gazette des Beaux-Arts.

Italien, nahm fogar Dienst unter dem Papste Paul III., 1537 kehrte er nach Frankreich zurück. Die Machthaber und Großen überhäufte ihn mit Gunst und Aufträgen, doch auch an widrigen Geschicken fehlte es nicht. De l'Orme entfaltete eine außerordentliche Thätigkeit als Theoretiker und Techniker. Sein Hauptwerk in der ersten Eigenschaft sollte eine umfassende Darstellung von der Architektur geben, ähnlich den Schriften Vitruvs und Albertis; es blieb unvollendet.

Von den vorzüglichsten Bauten seien erwähnt:

Das Schloß Saint-Maur-les-Fossés bei Paris, begonnen 1537 oder 1542.

Das Grabmal Franz' I., von 1547 an.

Das Schloß zu Anet, begonnen 1552.

Das Schloß zu Meudon, begonnen 1553.

Der neue Schloßbau zu Saint-Germain.

Werke.

Die Tuileries, begonnen 1564.

Dazu führte de l'Orme fast in allen königlichen Schlössern bedeutende Werke aus und war im Dienste mancher großen Herren, Stifte und Innungen thätig.

In de l'Ormes künstlerischem Wirken sind drei Richtungen deutlich zu unterscheiden, eine vorherrschend italienische im Sinne der letzten Manier Bramantes (Schloß Saint-Maur, Grabmal Franz' I., Teile vom Schloß Anet), eine freiere französische und eine nach festen Gesetzen geregelte. Das Streben, sich freier gehen oder aus der eigenen Erfindung schöpfen zu lassen, führte aber den Meister zuweilen zu unkünstlerischen Bildungen. Auch seine „französische Ordnung“ (Fig. 1203) ist keine sehr glückliche Erfindung. Die Säule setzt sich aus mehreren kannelierten Trommeln, zwischen die ornamentierte Werkstücke eingefügt werden, zusammen und bietet nur eben den Vorteil, das Zusammenstücken des Schaftes zu verdecken. In späterer Zeit suchte de l'Orme „nach

Richtun.
gen.

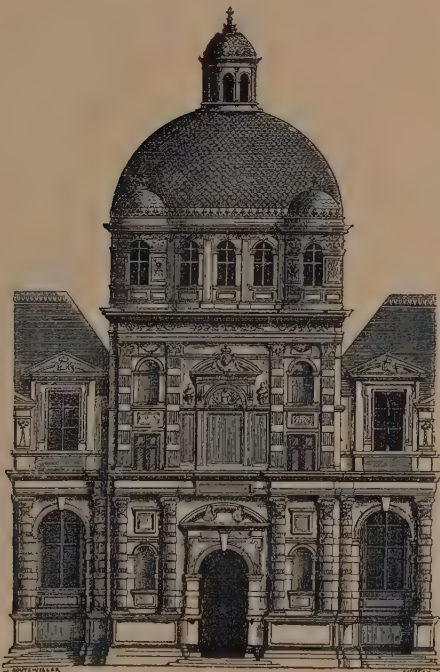


Fig. 1206. Mittelpavillon der Tuileries. Nach Gazette des Beaux-Arts.

Geschicke
feiner
Bauten.



Fig. 1207. Schloßhof von Ecouen.

biblischen Gesetzen und heiligen Zahlen“ zu komponieren, — eine theoretische Schrulle.

Ueber den Werken de l'Ormes waltete ein böser Unstern: die meisten sind ganz oder teilweise verschwunden. So ist das in klassischen Formen für Diana von Poitiers erbaute Schloß Anet in der Revolution zerstört worden; nur das Portal, die Kapelle und der linke Flügel stehen noch. De l'Ormes höchster Ruhmestitel war das Tuilerien-schloß, wovon oben gesprochen worden; zu seiner Bedeutung trug die Geschichte wohl ebensoviel bei wie die architektonische Leistung. Im Aufbau wurde von der „französischen Ordnung“ der ausgiebigste Gebrauch gemacht.

c) Jean Bullant, um 1525 geboren, gestorben 1578. Auch

er ist Theoretiker und veröffentlichte mehrere Schriften, darunter das Hauptwerk: Allgemeine architektonische Regel über die fünf Säulenordnungen und einiger anderer nach dem Vorbilde der Alten. Er kannte die Antike genau und ahmte sie strenger nach als seine Zeitgenossen, entging aber einer gewissen Trockenheit nicht. Nach de l'Ormes Tode wurde er von Katharina von Medici berufen, den Bau der Tuileries und des Schlosses Saint-Maur weiterzuführen. Als seine Hauptleistung gilt

das im Dienste des Connetable Montmorency erbaute Schloß Ecouen (Fig. 1208), nördlich von Paris, ein gewaltiges Viereck mit einem Innenhof (Fig. 1207) und großen Eckpavillons. Neuere Forschungen haben nachgewiesen, daß der Bau (ca. 1531 bis ca. 1564) nicht von Bullant begonnen wurde, sondern von einem gewissen Charles Billard oder Baillard. Der Anteil Bullants ist kenntlich an der Wiedergabe antiker Formen (Vorbau am linken Flügel: vier korinthische Säulen samt Gebälk) und an einigen Eigentümlichkeiten; so liebt er es, die Fenster des Obergeschosses zu überhöhen und den Simskranz — recht unschön! — durchschneiden zu lassen, wobei die Pilasterordnung von der Mitte des Untergeschosses bis zur Mitte des obren Stockwerks reicht. Das letzte wiederholt sich auch an dem von ihm gebauten fogenannten kleinen Schloß zu Chantilly (Fig. 1210). Dieser Teil ist einzig noch in der ursprünglichen Gestalt vorhanden, das eigentliche Schloß ist in unserer Zeit neu aufgebaut worden.

d) Jacques Androuet du Cerceau, geboren um 1510, gestorben ca. 1584. Auf ihn wird der Entwurf für den großen Schloßbau in Verneuil (Oise) — heute zerstört — sowie der schönste Grundriß für eine Residenz, Charleval (Fig. 1211) (Eure), — bald nach dem Beginn der Arbeiten wieder aufgegeben —

zurückgeführt. Allein sein Ruhm besteht in seinen Schriften über Architektur und verwandte Kunstzweige mit zahlreichen Stichen. „Die frühesten Stiche rühren aus dem Jahre 1534 her und sein letztes Werk von 1584. In diesen fünfzig Jahren hat der Meister in Bänden, Folgen oder einzelnen Nummern meiner Berechnung nach mindestens 1930 Blatt mit 2843 Darstellungen radiert oder in seiner Officina (in Orleans, später in Paris)



Fig. 1209. Kaminfäule. Schloß Sully. Nach Dehio, Kunstgesch. in Bildern.

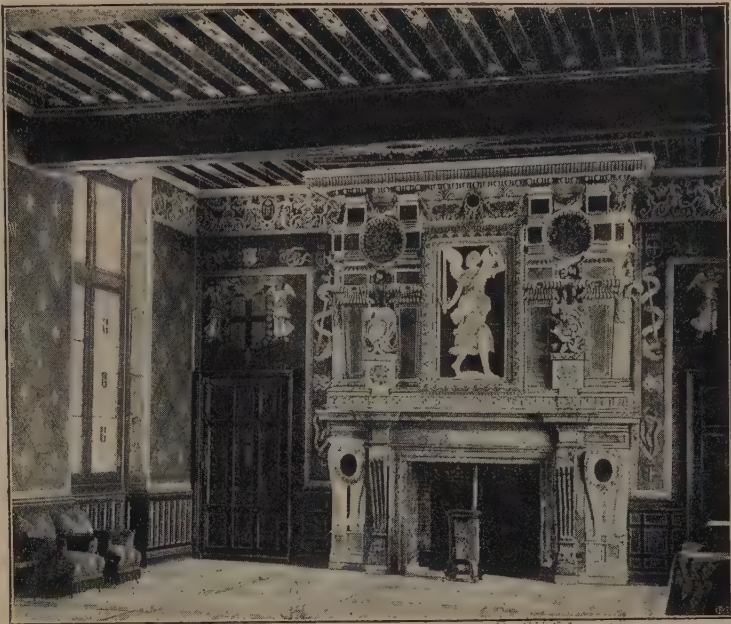


Fig. 1208. Saal im Schlosse Ecouen. Nach Photographie.

radieren lassen. Aus derselben Zeit sind fünfzehn Bände Originalzeichnungen mit 845 Blättern, auf Papier oder Pergament gezeichnet, bekannt. Unter allen diesen Blättern befinden sich von den gewiß zahllosen Studien, welche du Cerceau während seines etwa dreijährigen Aufenthalts in Italien sicherlich angefertigt hat, nur vierzehn Blatt, die im Besitz der Königlichen Bibliothek zu München sind.“¹⁾ Das Hauptwerk bespricht in zwei Bänden die Baudenkmäler Frankreichs. Jacques Androuet trug durch seine Werke einen nachhaltigen Einfluß in die weitesten Kreise, ebenso durch seine Nächstverwandten, die beiden Söhne Baptiste und Jacques (II.), den Enkel Jean, Sohn des Baptiste, den Schwiegersohn Jehan Broffe und dessen berühmten Sohn Salomon de Broffe.

Andere hervorragende Schloßbauten, welche in dieser Stilperiode entstanden, sind: Ancy-le-Franc in Burgund, eine große Anlage (seit 1545): vier Baukörper umschließen einen Hof, die Formbehandlung zeugt für einen bestbegabten Baumeister; Sully (Fig. 1209) in Burgund und Le Pailly bei Langres von Nicolas Ribonnier, die glänzenden Residenzen des Marschalls von Saulx-Tavannes; beide Schlösser gehören in den Hofarchitekturen zu den Denkmälern, welche die edelsten, klassisch italienischen Formen mit Reichtum und Originalität verbinden; einzelne Bildungen gehören bereits der Spätrenaissance an.

¹⁾ H. von Geymüller, I. c. S. 155. Vgl. desselben Verfassers Monographie: Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre. Paris 1887.

Werke.

Stiche.

Schlösser.

DIE ARCHITEKTUR DER SPÄTRENAISSANCE.

(ca. 1570 bis ca. 1660.)

1) Einleitung.

Es scheint nicht leicht, die Periode der Spätrenaissance zu begrenzen. Unter den Kunstschriftstellern herrscht große Verschiedenheit, sehr viele führen die Periode gar nicht auf. Es ist aber gewiß, daß die Architektur nach dem Ableben der großen Meister der Hochrenaissance in neue Bahnen einlenkte, und daß ebenso

Um-
schwung.

Fig. 1210. Das Schloß Chantilly. Im Hintergrund das kleine Schloß.

seit der Ernennung Lebruns zum Leiter der königlichen Bauten im Jahre 1660, und seitdem Ludwig XIV. 1661 die Zügel der Regierung in seine Hand nahm, ein neuer Geist, der Barocco, besonders in die Innenarchitektur, eindrang. Wir schließen daher die Spätrenaissance mit 1660 ab. Die Periode dauert also in Frankreich viel länger als in Italien.

Richtun-
gen.

Schon in der französischen Hochrenaissance machen sich zwei Strömungen bemerklich, eine strengere und eine freiere Richtung in der Auffassung der Architekturformen. Die Doppelströmung zieht sich durch die weitere Entwicklung der französischen Baukunst hindurch, oft in recht scharfen Gegensätzen. Die strengere Schule lehnt sich an eine gewissenhafte Nachbildung der Antike, an Bramante und an die klassizistische Richtung der großen Baukünstler der italienischen Spätrenaissance, Palladio, Vignola etc. an. Die freiere Richtung suchte aus dem nationalen Geiste und aus der eigenen Phantasie zu schöpfen und fand ihre Vorbilder in Michelangelo, in den Spätrenaissancisten Aleffi, Ammanati u. a.; sie stand ferner unter vlämischen Einflüssen.

Einflüsse.

Wir haben immer betont, daß die Kunst niemals aus dem engsten Zusammenhang mit der Kultur- und Geistesgeschichte ausgelöst werden darf. Die französische Architektur dieser und anderer Stilperioden verleugnet dieses enge Verhältnis zu den politischen, religiösen und sozialen Zuständen keineswegs. Daß z. B. die strenge, kalte, muckerische Richtung des Calvinismus, der Hugenotten, auch ihren Einfluß auf die Architektur geübt, ist gewiß. Aber man ist zu weit gegangen. Man hat die Einwirkungen bis ins Unglaubliche differenziert, so daß

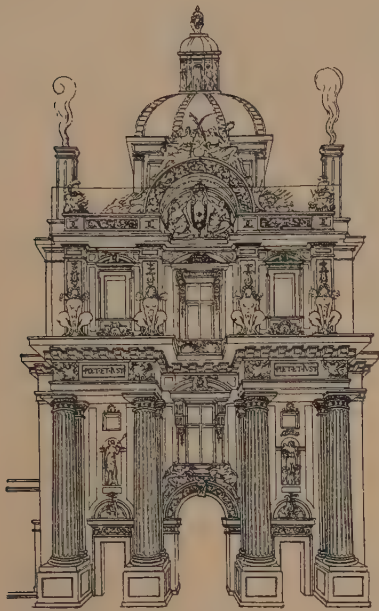


Fig. 1211. Du Cerceau: Entwurf zu Charleval. N. d. Gazette des Beaux-Arts.

man vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht. Man hat anderseits die Einflüsse nicht bloß in den Künftlern, sondern bis in ihre einzelnen Werke individualisiert und schabloniert, das ist subjektive Geschichtskonstruktion.

Die Bezeichnung Spätrenaissance schließt den Gedanken in sich, daß die Zeit des relativ Vollkommensten und Besten vorüber sei; dabei kann aber des Guten und Tüchtigen noch sehr viel als Erbe zurückbleiben.

Bereits Philibert de l'Orme gab in seinem Entwurf zu den Tuileries Beweise und Zeichen des Verfalles. Die Formen erscheinen überladen, Rundgiebel werden in einen Spitzgiebel eingeschachtelt. Zuweilen scheint es, die Bedeutung der Bauglieder sei nicht verstanden, oder ihre Gestalt nicht aus ihrem Wesen und ihrer Funktion abgeleitet. Anderwärts schaltet die Phantasie mit den Bauformen in einer Weise, die an Willkür grenzt und die Wirkung des Bizarren, Unruhigen, Schwülftigen hervorbringt, was mit der ruhigen Klarheit der echten

Charakter.

Antike oder der reinen Renaissance im grellen Widerspruch steht. Oft werden die Gegensätze allzusehr geschärft: Gegensätze müssen fein, aber zur ruhigen Harmonie zusammenwirken.

Auch das ist eine Erscheinung des Abfalls, wenn die einheitliche Stilrichtung einer Zeit in verschiedenen Strömungen auseinander geht, wie dies in dem vorliegenden Zeitabschnitte zu beobachten ist.

2) Die Künstler und Werke der Spätrenaissance.

1) Salomon de Brosse. Was tüchtige theoretische und technische Schulung, gründliche Kenntnis der Regel und der Formen geben können, das besaß der Großneffe des Jacques du Cerceau; aber ihm fehlt die Wärme, der Schwung, die Originalität, was alles der Genius verleiht. Er meinte, die Kunst in Regeln und Formeln fassen zu können. Sein bedeutendstes Werk ist das Palais du Luxembourg (Fig. 1212, 1213) in Paris. Maria von Medici, die Witwe Heinrichs IV., ließ es für sich bauen. De Brosse begann die Arbeit 1615 und vollendete sie 1620. Es ist ein gewaltiges Viereck mit Mittel- und Eckpavillons. Das Äußere ist in drei Stockwerken mit Säulen und Pilastern in Rustika verkleidet. Ob er den Gedanken dazu im florentinischen Medicäerpalaß Pitti, allerdings nicht in Brunellescos Fassade, sondern im Anteil Ammanatis, gewonnen, ist nicht erwiesen, aber sehr glaubwürdig. Die hohen Dächer geben dem Bau französischen Schnitt. Er entbehrt nicht eines Anflugs von Größe, doch erscheint er auch schwerfällig, kalt und trocken. — De Brosse baute ferner die Fassade der Kirche Saint-Gervais. Der Mittelbau zeigt gekuppelte dorisch-römische Säulen in drei Geschossen; die Seitenteile haben Halbsäulenpaare in zwei Stockwerken, — alles regelrecht, aber steif.

Luxembourg.

2) Jacques Lemercier 1585—1654. Er war ein Schüler des vorigen und beharrte in seiner Richtung; auch er knüpfte äußerlich an Italien an und tastete nach neuen Bahnen. Ludwig XIII. berief ihn zur Erweiterung des Louvre,

J. Lemercier.

Louvre.

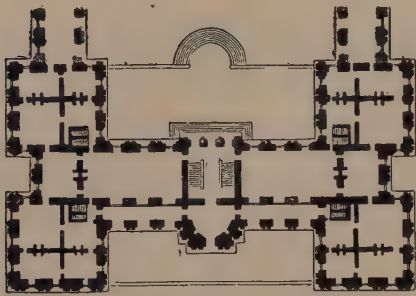


Fig. 1212. Grundriß des Luxembourg.
Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstiles.

das nach feinen Plänen viermal größer als nach dem Entwurf Lescots werden sollte; er selber baute den Pavillon de l'Horloge, die anstoßende Flügelhälfte, und begann die Nordseite. An der Hoffassade schloß er sich streng an Lescot an. Am Außern ordnete er im Erdgeschoß und in der Attika Fenster im Stichbogen an, im Mittelgeschoß solche mit geradem Sturz und mit Giebelabschlüssen. Fest markierte Gurtfünfe betonten in italienischer Weise die horizontale Lagerung; nur in den hoch geführten, steil gedeckten Pa-

Sorbonne.

villons kommt die französische Empfindungsweise zu ihrem Rechte. — Lemer-
ciers eigenste Schöpfung ist die Universitätskirche der Sorbonne (Fig. 1214) (1635—1659). Er verpflanzte darin zuerst den italienischen Kuppelbau auf fran-
zösischen Boden. Um die Kuppel konstruiert er ein regelmäßiges griechisches Kreuz und fügt an diesen Vierungsraum in der Längsachse hüben zwei Tonnen-
gewölbesysteme für das Schiff, drüben ebenfalls zwei Tonnen und eine halbkreis-
förmige Apsis als Chor- und Altarraum an. Die Kuppel wird von vier kleinern Kuppeln flankiert. Die Fassade zeigt zwei Ordnungen übereinander mit Giebelver-
dachung. Eine klassizistische Vorhalle ist auch der nördlichen Langseite vorgelegt.

L. Levau.

3) Louis Levau (1612—1670). Er griff anfangs, wie Lemer-
cier, auf Geräte-
wohl nach allerlei italienischen Motiven und kombinierte sie nach bestem Können
und nach den gestellten Aufgaben. Im Verlaufe seiner langen künstlerischen Thätig-
keit strebte er immer mehr eine akademische, klassizistische Richtung an, welche mit
wenig Mitteln auskommt. Selbst die bisher unvermeidlichen Säulen- und Pilaster-
ordnungen ersetzte er durch Quaderungen und Rahmenwerk. Die Komposition im
Großen macht einem nüchtern, verständigen Entwerfen Platz, welche auf „die Ver-
feinerung der Einzelheiten“ ausgeht. ¹⁾ Manfart wird den gleichen Stil vertreten.

¹⁾ Vgl. C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils etc., 5. B., S. 90.

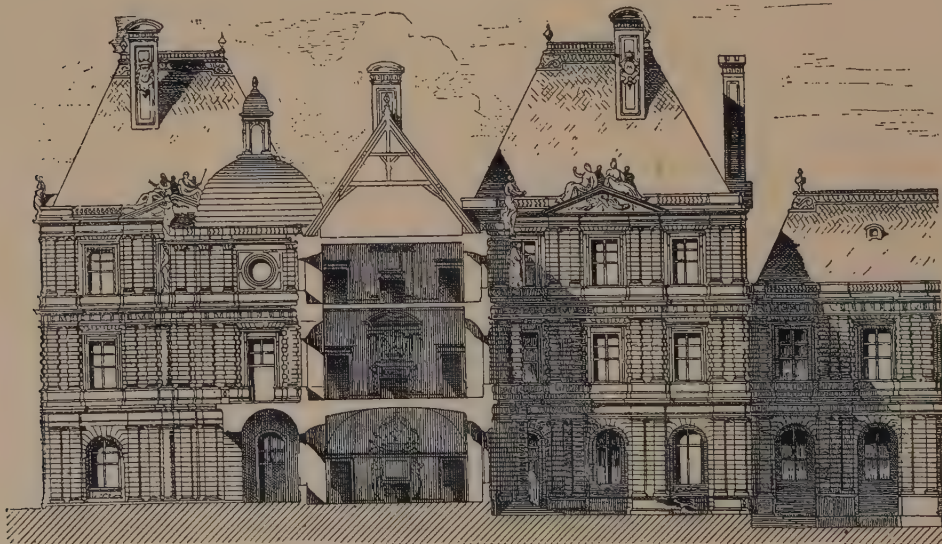


Fig. 1213. Der Palaß Luxembourg. Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstiles.

Levau war außerordentlich beschäftigt. So sind die städtischen Hôtels, welche er in Paris baute, sehr zahlreich. Während der italienische Palaß die Front- und Außenseite am monumentalsten heraushebt und die Herrschaftswohnung den freien Ausblick auf die Straße gewährt, wird am französischen Hôtel die Straßenseite nur durch ein künstlerisch ausgestattetes Thor bemerklich; an diese Seite werden auch mit Vorliebe die Wirtschaftsräume verlegt. Selbst die Hoffronten fügen sich einfach und bescheiden an; erst die Hinter- oder Gartenfassade erhält den reichsten, vornehmsten Schmuck. Levau ging auf diese Gedanken ein und war bemüht, das Hôtel wohnlicher anzulegen; den Stiegenhäusern maß er weniger Raum zu und verlegte sie aus dem Mittelpunkt in die Seitenflügel, um für die Wohnräume eine bessere Verbindung zu schaffen (Hôtel Lambert de Thorigny, Hôtel de Lyonne, Lauzon etc.). Auch das Schloß Vaux-le-Vicomte, jetzt Vaux-Praslin bei Melun, ist in dieser Hinsicht merkwürdig. — Seit 1660 hatte Levau die Gartenfassade der Tuileries zu beiden Seiten des Mittelflügels von de l'Orme auszubauen. Er war durch das Bestehende, besonders durch die von Métezeau aufgeführte Galerie im Süden gebunden. Die Kritik, welche die Gartenfassade hervorrief, trifft ihn also nicht ganz und voll. — Zu gleicher Zeit schloß Levau in Verbindung mit Dorbay das große Louvre-Viereck. Sie hatten die Hälften des Süd- und Nordflügels und den ganzen Ostflügel aufzuführen. Sie paßten sich der Bauweise Lemericiers an, nur der Südpavillon erhielt eine in großen Linien ausgeführte Dekoration, welcher aber der organische Zusammenhang mit dem Bau fehlt.

Werke.

Weitumfassend sind Levaus Arbeiten in Versailles. Ludwig XIII. hatte daselbst durch Lemercier ein Jagdschloß bauen lassen. Auf dem beigegebenen Plane (Fig. 1215) bedeuten die schraffierten Partien die Bauanlage vor 1661. Der hufeisenförmige Baukörper — eine Hauptgalerie mit zwei gegen den heutigen Garten vorpringenden Pavillons und zwei rechtwinkelig gegen die Hofseite sich anschließenden Flügeln —, welcher die Cour de marbre (Fig. 1217), den Marmorhof, umschließt, bildete die Gründung Ludwigs XIII. Vorn, an der Hofseite, schlossen sich Stallungen und andere Nebengebäude an. Ludwig XIV. wollte gleich im Beginne der Regierung seine Residenz von Saint-Germain nach Versailles verlegen und beschloß daher den Umbau und die Erweiterung des dortigen Schlosses. Im Jahre 1661 wurde Levau mit dem weitabsehenden Auftrage betraut; nach seinem Tode trat Jules Hardouin Mansart an seine Stelle,

Geschichte.



Fig. 1214. Die Kirche der Sorbonne. Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstiles.

seit 1680. Levau begann damit, daß er an die Eckpavillons der Hofseite neue Flügel anfügte, welche hinter den bestehenden zurücktreten und infolgedessen einen breitem neuen Hof begrenzen, die *Partie centrale* oder *Mittelpartie*. Indem er darauf die Stallungen und Nebenbauten abtrug und nochmal in weiterm Abstände zwei langgestreckte Trakte anschloß, wurde ein dritter, noch größerer Hof gebildet, die *Cour d'honneur* oder *Cour royale* (vgl. Einschaltbild) — Ehrenhof, Königshof. In den Flügelbauten an der *Partie centrale* schloß sich Levau an die Bauweise des alten Schlosses an, welche Hautfein für die konstruktiven, Ziegelrohbau für die füllenden Teile verwendet; die letzten erhielten einen reichen Schmuck an Büsten. Die Fenster, von Pilastern toskanischer Ordnung begleitet, durchbrechen den Triglyphenfries, wie dies früher oft geschah. Bei den Galerien an der *Cour royale* behielt er die toskanische Ordnung mit reichem Triglyphenfries bei, führte sie aber organisch und regelrecht durch. Die heutigen abschließenden Stirnseiten wurden erst unter Ludwig XV. angesetzt. Wie das alte Schloß an der Hof- oder Ostseite ausgebaut wurde, so sollte es an der West- oder Gartenfront, ferner nach Süden und Norden erweitert werden. Nach allen diesen Seiten erhielt es durch neue Trakte mit Verbindungsgängen und Innenhöfen eine vollständige Ummantelung. An der Gartenfront (vgl. Einschaltbild) stellte die neue Front im Erdgeschoß eine lange ununterbrochene Baulinie dar; zwischen den beiden Eckbauten bildete aber das Erdgeschoß eine offene Terrasse, über welche die Eckpavillons weit vorprangen. Später, vor 1688, wurde über der Terrasse die *Galerie des glaces*, der Spiegelsaal, gebaut, wodurch die Westfront, zum Schaden der architektonischen malerischen Wirkung, eine einzige, mangelhaft gegliederte Baumasse darstellt. Man hat den unglücklichen, weil langweiligen Entwurf zur Gartenfront des neuen Schlosses dem Architekten Hardouin Mansart zugeschrieben; Gurlitt möchte sie, gestützt auf gute Gründe, Levau zuteilen. — Levau war auch am Kirchenbau Saint-Sulpice beteiligt. Christoph Gamart hatte ihn begonnen; Levau behielt die Grundlinien der gotisch gedachten Kirche bei, führte sie aber in feinem Stile auf. Das Innere, von großer Wirkung, ist wesentlich sein Werk. Der Florentiner Servandoni fügte erst 1733 die Fassade als selbständiges Dekorationstück an. — Mit seinem Schwiegersohne François Dorbay baute Levau seit 1660 das Collège Mazarin, jetzt Institut de France (vgl. Einschaltbild) mit der großen Kuppelkirche, jetzt Sitzungssaal, in der Mitte. In den durch Kurven angeschlossenen Seitenbauten streifen die Architekten den Barocco.

Lemuet,

4) Pierre Lemuet (1591—1669) zeichnete sich wie Levau durch Palast- und Hotelbauten aus.

Fr. Mansart.

5) François Mansart, geboren 1598 in Paris, gestorben daselbst 1666. Er

übertrifft an Talent, an feinfühligem Geschmack, an unermüdlichem Streben nach eigener Durchbildung, an Klarheit und Einfachheit der Komposition alle Mitstrehenden in dieser Zeit,

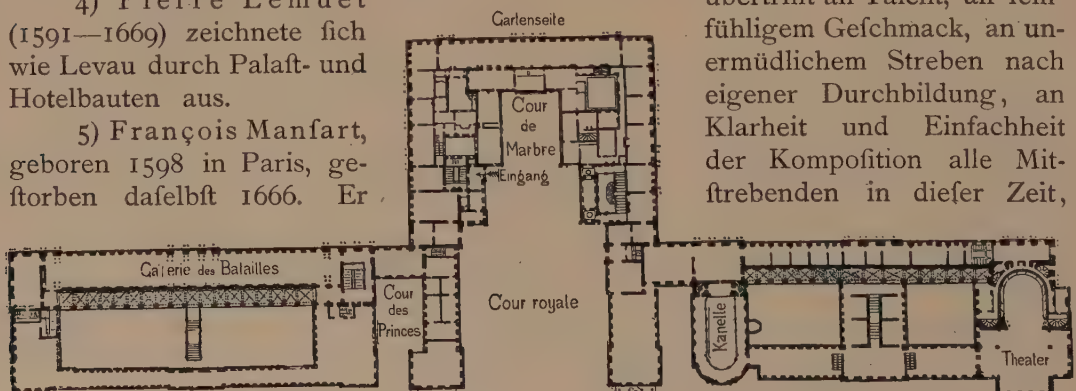


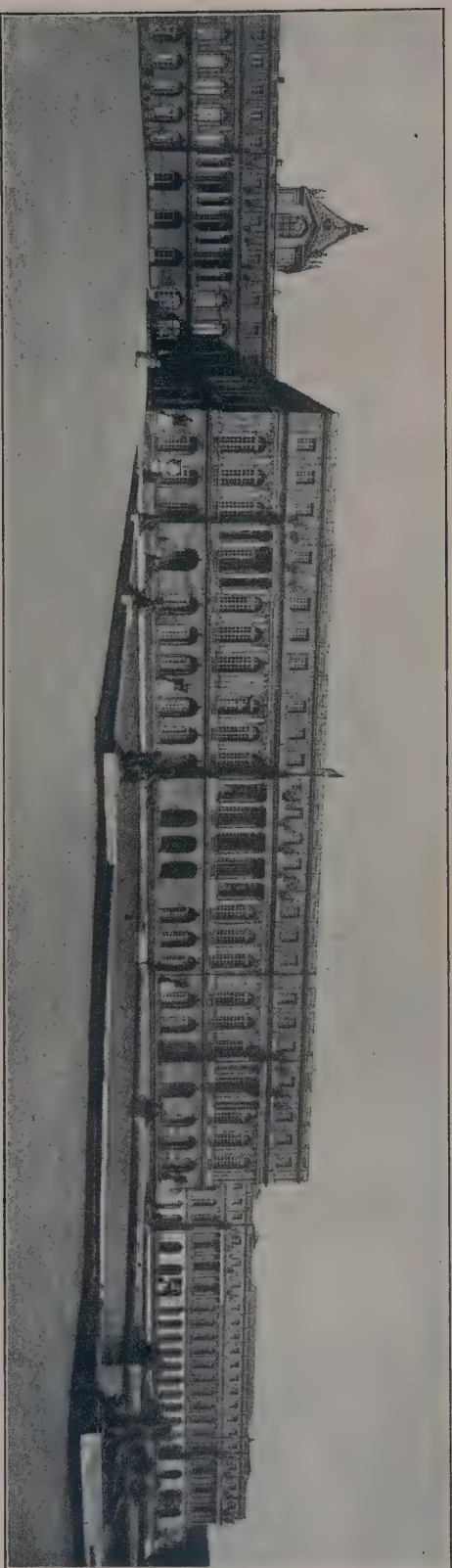
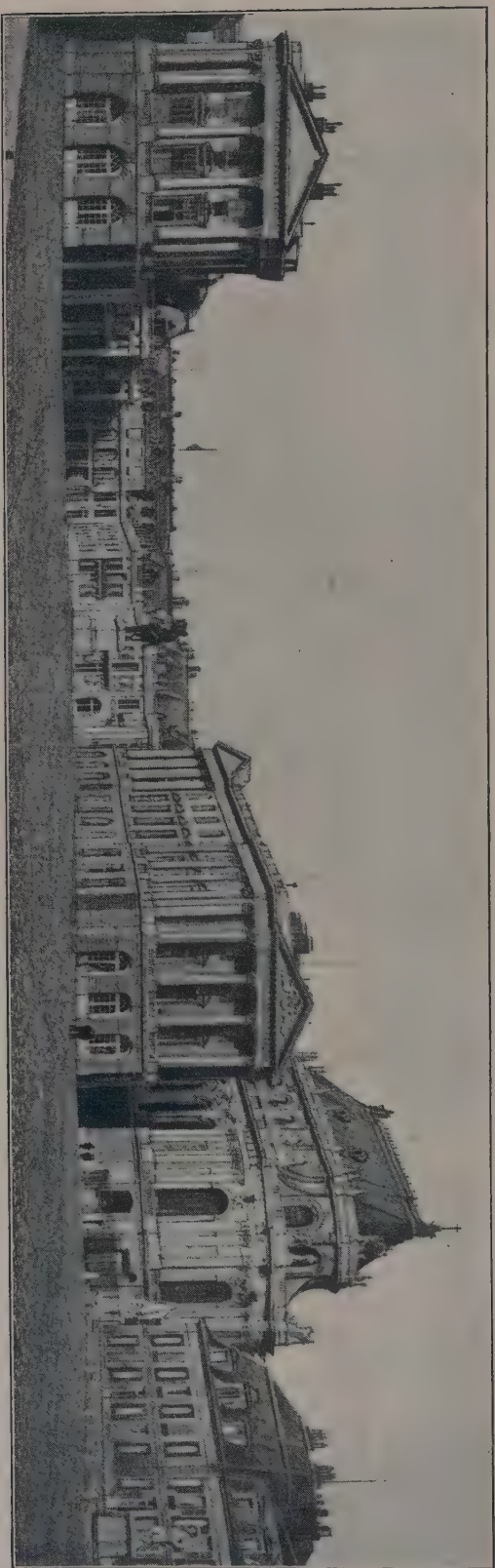
Fig. 1215. Der Grundriß von Versailles. Nach Lübke, Geschichte der Architektur.



SCHLOSS MAISONS-LAFITTE.

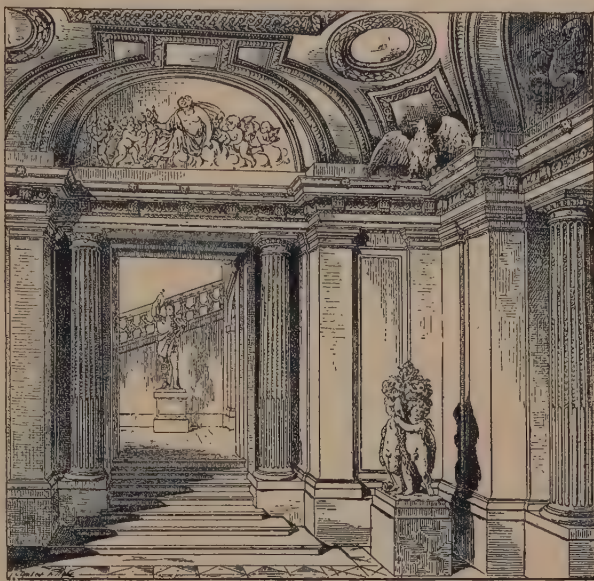
Nach Photographie.

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



VERSAILLES: HOF- UND GARTENANSICHT.
Nach Photographien.

aber ihm fielen nicht die großen Aufgaben, die königlichen Aufträge zu, weil er vermutlich zu selbständig, zu wenig biegsam war. Sein bewundertstes Werk unter den Profanbauten ist das Schloß Maifons-fur-Seine oder Maifons-Lafitte (vgl. Einschaltbild) bei Saint-Germain-en-Laye, das Mansart für einen reichen Privatmann baute. Der Grundriß beschreibt ein Rechteck mit Eckpavillons und davor liegenden Terrassen an der Hauptfront und einfachern Mittelpavillons an beiden Fassaden. Die Anlage als solche zeigt keine neuen Gedanken, bewundernswert aber ist der vollendete Geschmack, die einfache, aber echte Vornehm-



Werke.

Fig. 1216. Vorhalle von Maifons-Lafitte. Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstiles.

heit, womit das Aeußere und Innere ausgestattet sind (Fig. 1216). Mansart vermied die Mischung und Verbindung der drei bildenden Künste und noch mehr das Ueberwuchern der Dekoration. Er legt sich hierin zuweilen eine fast zu große Beschränkung auf, und man wünschte die vornehme Zurückhaltung durch die Dekoration etwas gemildert. Mansart faßte seine Aufgabe so gewissenhaft auf, daß er einen Flügel von Maifons-Lafitte niederriß, weil er ihn nicht befriedigte, und denselben neu aufbaute. — Im Jahre 1645 erhielt er einen großen, ehrenvollen Auftrag: die Königin Anna betraute ihn mit dem Bau der Abtei Val de

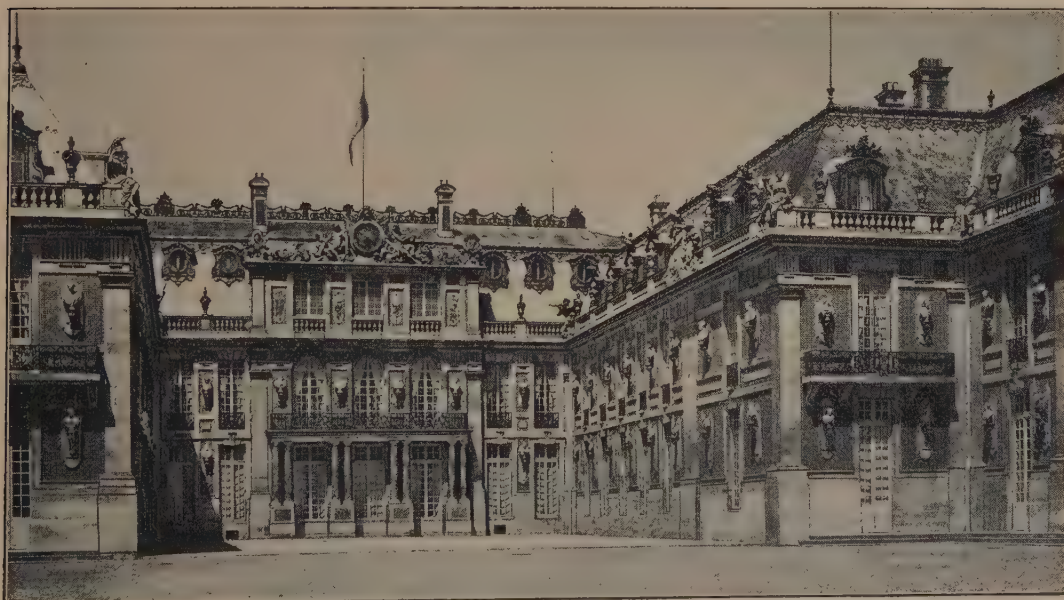


Fig. 1217. Der Marmorhof in Versailles. Nach Photographie. Kunstgeschichte, I. Bd.

Grâce (Fig. 1220) in Paris. Mansart machte die Entwürfe; die Kirche konnte er nicht vollenden; als das Mauerwerk aus dem Boden stieg, verlor er infolge der eigenen hochherzigen Selbstkritik gegenüber Maisons-Lafitte das Vertrauen und die Gnade der Stifterin. Die Kirche ist in der Komposition eine originelle, großartige Schöpfung; das Detail hätte unter feiner Leitung gewiß vielfach andere Formen erhalten. — Die nach Mansart benannten „Mansarden“ oder gebrochenen Dächer sind nicht seine Erfindung, er bürgerte sie aber dauernd in der französischen Architektur ein.

Unter den Denkmälern, über deren Entstehen wir keine bestimmten Angaben besitzen, verdient das Schloß Angerville (Fig. 1218) bei Fecamp in der Normandie genannt zu werden. Die quadratische Anlage ohne Innenhof mit vier stark vortretenden Eckpavillons ist von sehr mäßigem Umfang; die Formenbildung zeichnet sich nicht durch sehr guten Geschmack aus, —

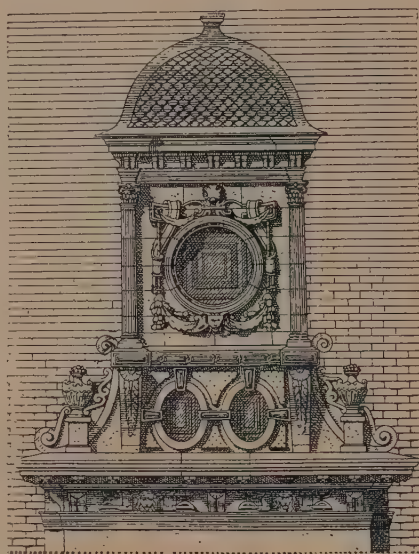


Fig. 1218. Lukarne des Schlosses Angerville. Nach Dehio.



Fig. 1219. Hôtel La Valette. Paris. Photographie Giraudon.

die Rustika-Quadern bilden die Dominante, aber die glücklichen Verhältnisse verleihen dem kleinen Bau einen hohen Reiz. Manche Formen streifen stark den Barocco, andere Bildungen, wie die Lukarnen, erinnern freilich nur in den Umrißlinien an den Typus der Frührenaissance. So wird das Schloß der Uebergangszeit zum siebzehnten Jahrhundert zuzuweisen sein. — Zu den glänzendsten Privatbauten aus der Zeit Ludwig XIII. gehört das Hotel La Valette (Fig. 1219) in Paris, doch fehlt das Gepräge der Größe und das Edelste, welches die günstigsten Proportionen geben.

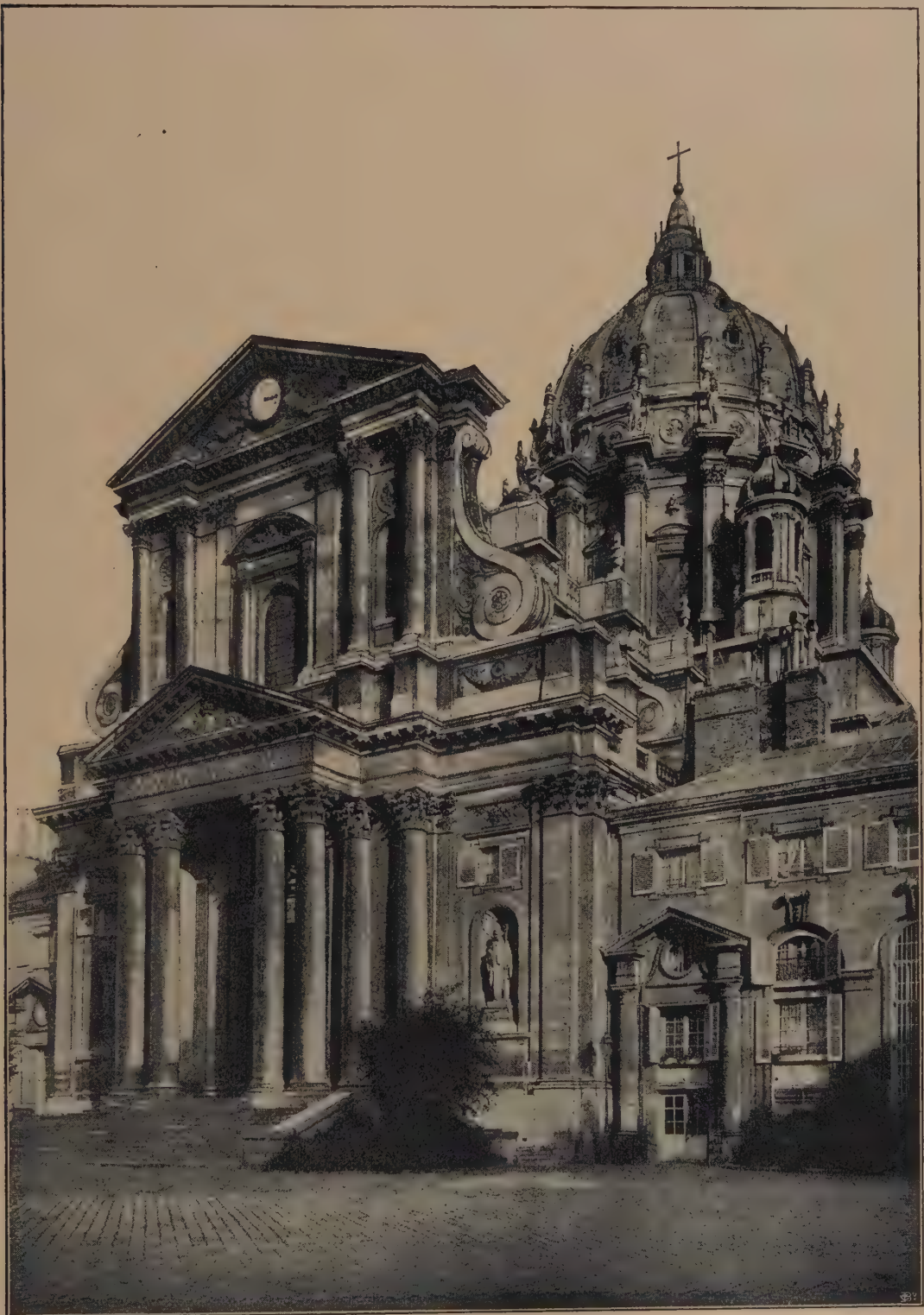


Fig. 1220. Die Abteikirche von Val de Grâce. Paris.

C. DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN DEUTSCHLAND.

I. GESCHICHTLICHE UND AESTHETISCHE EINLEITUNG.

Glückver-
heißender
Anfang der
Re-
naissance.



Fig. 1221. Herme
am Zeughaus zu
Braunschweig.
Nach G. v. Bezold.

Wer die Bewegung in der deutschen Kunst auf allen Gebieten während des 15. Jahrhunderts überblickt und die herrlichste Fortentwicklung im Beginne des 16. Jahrhunderts daran schließt und deren erste wunderbaren Erfolge überschaut, dem drängt sich die klarste, tiefste Ueberzeugung auf, daß alle Ansätze, alle Vorbedingungen, alle Gewißeheiten gegeben waren, Deutschland werde der herrlichsten Kunstblüte entgegengehen. Die Kunst hatte neue Wurzeln in der Natur gefaßt, in einem gefunden Realismus, der freilich der Reinigung bedurfte. Die Läuterung geschah durch Meister ersten Rangs. Der Malerei wird Deutschlands größter Künstler, Albrecht Dürer, geschenkt, der allerdings die letzten beengenden Fesseln nicht abzustreifen vermochte. Aber was ihm nicht gelungen, verwirklicht der jüngere Holbein, der Renaissance-Künstler reinsten Bluts, der mit den besten Italienern in die Schranken treten zu dürfen schien. Der Plastik erwuchs ein gleichwertiger Meister, Peter Vischer, der in seinem Sebaldusgrab die alte Zeit mit dem neuen Stil bereits so wunderbar glücklich vermählt hatte. Und mag man auch im besondern der deutschen Renaissance-Baukunst Mangel an System und Logik vorwerfen, — sie stand übrigens erst im ersten Stadium der Entwicklung —, es offenbart sich auch in der Architektur ein so hoher Schwung, eine so große Rührigkeit, ein so keckes Wagen, eine so allseitige Kunstbetheätigung, welche alles, das Größte wie das Kleinste, in ihren sonnigen Bereich zieht, kurz, es offenbart sich überall ein so hoffnungsfrohes Keimen, Sprossen, Leben, daß man die Ueberzeugung gewinnen muß, Deutschland werde ein Cinquecento haben, welches kühn an der Seite des italienischen schreiten würde.

Die Refor-
mation
knickt alle
Hoffnun-
gen.

Da trat schon im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ein Ereignis ein, welches alle Spannkraft der Geister von der Kunst abzog und auf ein anderes Gebiet lenkte, welches, wie mit einem Schlag, alle jene Vorbedingungen, alle jene Ansätze und Hoffnungen knickte, die Reformation. Dürer schreibt seine Beforgnisse nieder auf der Rückseite seiner letzten, wunderbaren Apostel tafeln und verfenkt sie, da er keinen Abnehmer mehr findet. Holbein verläßt seine Heimat, sie giebt ihm keine Arbeit, keine Aufträge mehr; er sucht sein Brot in der Fremde zu verdienen, nicht in monumentalen Werken, sondern durch Bildnismalerei.

Es ist eine geschichtliche Thatsache, daß die Reformation den Morgen der deutschen Renaissance verdunkelt hat. Ueber den religiösen Fragen, in Streit und Hader, in Angriff und Abwehr trat das Interesse für die Kunst in den Hintergrund, die Zeit stellte ernstere Anforderungen.

Die Kunst ist die Sache des einzelnen, der Gemeinde, des Volkes, des Fürsten, die Sache der heitern, frohen, fried- und freudvollen Lebensstimmung. Die

Neuerung warf die Zwietracht in das Volk, in die Gemeinde, in jedes Haus, in jedes Herz.

Das Heidentum, der Islam, der Buddhismus haben charakteristische Kultstätten ausgebildet und besitzen eine ihnen eigene religiöse Kunst; die Reformation als Bekenntnis hat keine Kunst, hat keinen eigenen Kultbau hervorgebracht; sie braucht auch nichts als einen großen Raum, nackt und kahl, mit einem Tisch, aber keinen Altar, kein Sakramentshäuschen, keine heiligen Gefäße, keine plastischen Bilder oder Gemälde.

Es erklärt sich daher leicht, daß der Kirchenbau, in welchem die Kunst bisher immer das Höchste geleistet, in welchem eben noch die italienische Renaissance ihr Ideal verwirklicht, am empfindlichsten betroffen wurde. Auf lange Zeiten wurden nicht nur keine nennenswerten Neubauten unternommen, auch bereits begonnene und weit fortgeschrittene wurden liegen gelassen. Die Einstellung der Arbeiten am Turm der Andreaskirche in Braunschweig wurde damit begründet, man sei zur neuen Lehre übergetreten.

Die meisten Reformatoren wollten für ihr geistiges, abstraktes Kirchentum keine Kunst, darum beschworen sie einen Vernichtungskrieg herauf, wie die Welt keinen wüsten gesehen. Die Kunstwerke der Vorzeit, Sakramentshäuschen und Altäre, Bilder und Gemälde wurden zer schlagen, zertrümmert, verbrannt, die Werke aus Edelmetall eingeschmolzen und ausgemünzt. Am schonungslofsten erwiesen sich Zwingli und Calvin und ihr Anhang, während die Lutheraner eine weitgehende Duldfamkeit übten.

Dann folgte ein Religionskrieg um den andern, dazwischen der schreckliche Bauernkrieg; — wie konnten in einer solchen Zeit, wo eine so starke, kunstfeindliche Strömung durch Deutschland ging, große künstlerische Gedanken Wurzeln fassen!

Anfangs gab es noch Mäcenate, Förderer und Beschützer der Kunst, so der Kaiser Maximilian, der Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, manche der Fürsten, welche dem Kaiser gegenüber sich Geltung und Ansehen verschaffen wollten, die Fugger in Augsburg. Nach dem Ausbruch der Reformation hatten die Fürsten anderes zu thun, manche wurden aus Schützern der Kunst und der Künstler Ikonoklasten ärgerster Sorte.

Als die aufregendsten religiösen Kämpfe vorüber und wieder mehr oder minder feste Zustände eingetreten waren, da gab es unter den Fürsten sofort wieder Freunde der Kunst, und sie machten sich um die Wende zum 17. Jahrhundert an

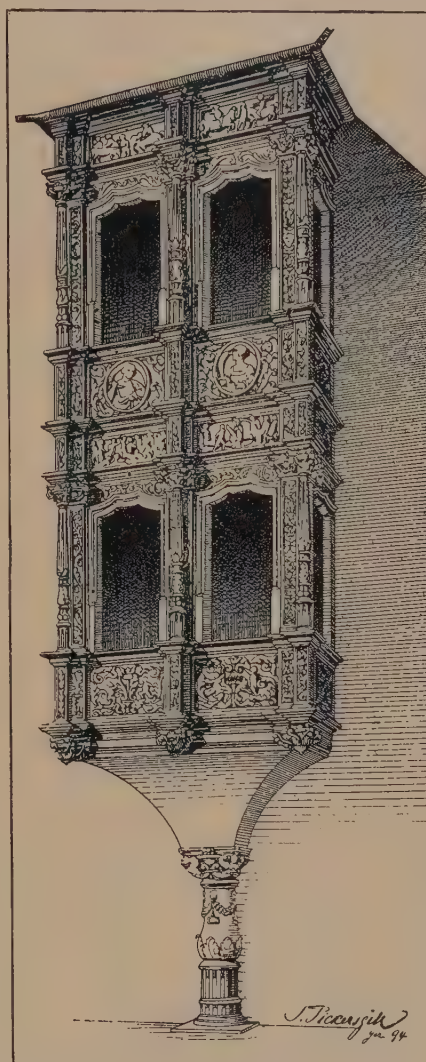


Fig. 1222. Erker am Schloß Hartenfels.
Nach G. v. Bezold, Baukunst d. Renaissance.

Zwietracht
und
Kampf.

Kirchen-
bau ver-
nachlässigt.

Die Refor-
mation der
Kunst nicht
günstig.

Religions-
kriege.

Keine
Mäcenate.

Neue Hoff-
nungen.

große Unternehmungen, die pfälzischen Wittelsbacher, welche die schönsten monumentalsten Werke deutscher Renaissance begründeten, die bayerischen Wittelsbacher, der Würzburger Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn. Schon führte man auch wieder die ersten großen Kirchenbauten in Köln, München, Salzburg aus, da kam über Deutschland ein zweites unseliges Verhängnis, die Folge des ersten, der Dreißigjährige Krieg, welcher Deutschland alles nahm, Reichtum, Wohlstand, Macht, Selbständigkeit, Ehre und Ansehen. In dieser traurigen Zeit gab es in Deutschland für Kunst und Künstler vollends nicht mehr Licht und Luft, um leben zu können.

Der
Dreißig-
jährige
Krieg.

Anfang der
Renaiss-
fance.

Freude an
der Kunst.

Im Beginn des 16. Jahrhunderts war der Drang zum Kunstschaffen vorhanden, und die Liebe zu den Schöpfungen der Kunst, und die Freude an einem durch das Kunstschöne und die Kunstindustrie veredelten Dasein waren da. Mit Lust und Freude griff man nach den heitern Formen des neuen Stils. Aus tausend

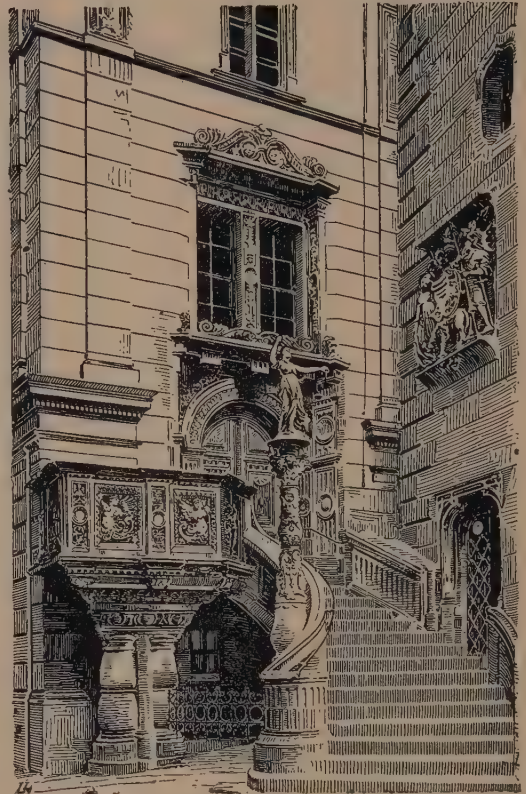


Fig. 1223. Rathausstreppe in Görlitz. Originalzeichn.

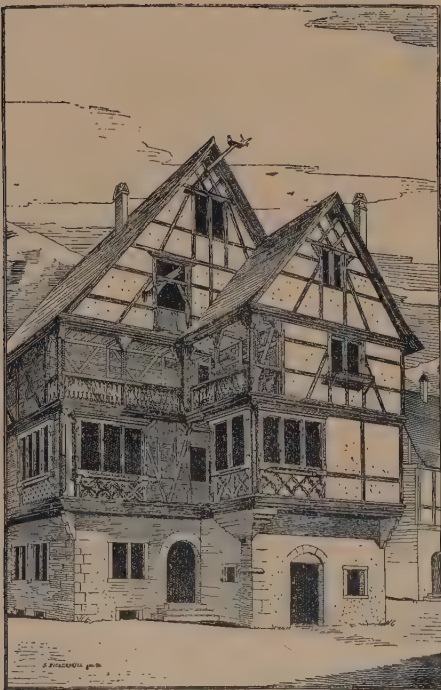


Fig. 1224. Haus zu Kaifersberg. N. G. v. Bezold.

Bürger-
licher
Schnitt.

Beispielen wissen wir zum Glücke noch, wie der wohlhabende, selbstbewußte Bürger sein Heim, das Rathaus seiner Vaterstadt und die Zunftstube sich dachte, wie er sie haben wollte. Es sind Bauten von einem Reiz der Anlage, einem heimeligen, intimen Gefühl der Wohnlichkeit, der Harmonie des Ganzen in der Ausstattung, der Gediegenheit und Echtheit in Stoff und Ausführung, daß wir heute mitten im glänzenden Flitter der Neuzeit mit einer Art Heimweh uns in jene Heimstätten eines markigen, behäbigen Bürgertums biedern, aber nicht kleinlichen Schlags versenken. Aber das war auch alles, dabei blieb es. Die Kunst strebt aber in höhere Sphären, doch unter der Ungunst der Zeit erstand kein Genius, welcher sie aus der Gebundenheit zu höherem Schwung, zu erhabenern Gedanken und Idealen, zum großen Stile, zum Gemeingültigen emportrug, wie das in der italienischen Renaissance geschah, wo so manches Kirchlein oder bescheidenste Haus eine Größe

und Vornehmheit des Stils an sich trägt, die es zum typischen Kunstwerk stempeln. Die deutsche Renaissancekunst ist alles in allem die Kunst eines blühenden, reichen Bürgertums geblieben. Gewiß, wir sagen dies nicht mit Geringschätzung, aber eine große Beschränkung der deutschen Kunst wird damit doch ausgesprochen. Ähnlich ist es mit dem Künstler auch, er errang sich bis in die letzten Zeiten nicht die Stellung eines italienischen, französischen, niederländischen Fachgenossen, sondern stand zwischen Handwerker und Künstler.

Der Architektur war kein Dürer oder Holbein, kein Vischer mehr beschied; so kam sie nicht zur selbständigen, vollen Entwicklung, nicht zur Freiheit. Sie blieb in der Abhängigkeit von der Malerei, vom Malerischen, und bekam einen wesentlich dekorativen Charakter. Die Kunstzweige, die mehr auf das Dekorative angewiesen, die verschiedenen Techniken der Kunstindustrie, haben, wie wir später sehen werden, ganz Vorzügliches geleistet; die mangelhafte Tektonik wird an ihnen leichter übersehen. In der eigentlichen Architektur dagegen reicht eine dekorative Richtung nicht aus.

Dies führt uns auf eine ästhetische Frage von wesentlichster Bedeutung, auf das Verhältnis der deutschen Renaissance-Architektur zur italienischen.

Die italienische Renaissance beruht auf einem ästhetischen Gesetz; sie ist der Stil der schönsten Raumbildung, der Verhältnisse und Massenverteilung; sie ist „eine in stiller Klarheit ganz in sich selbst beruhende und befriedigte Kunst ...

Das dekorativ Spielende, das vielen Werken der Frührenaissance anhaftet, ist ganz abgestreift; sie ist Architektur, rein und im höchsten Sinne; sie ist Raumkunst, wie sie in andern Epochen selten erreicht, nie übertroffen worden ist. Wer sich in ihre besten Werke versenkt, fühlt sich der Kleinlichkeit und Kümmerlichkeit des äußern Lebens entrückt und in eine höhere Lebenssphäre erhoben; er empfindet an sich die Katharsis, welche die Wirkung jedes erhabenen Kunstwerkes ist.“¹⁾

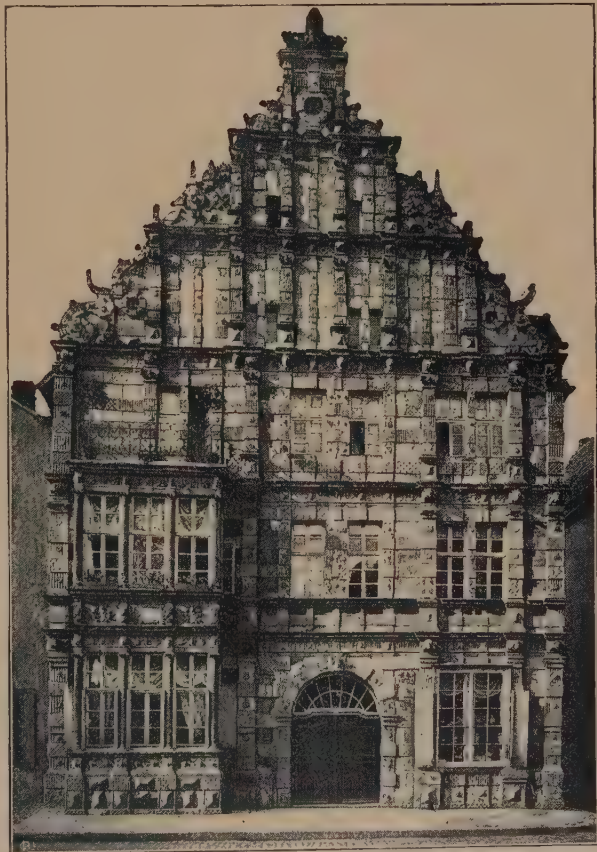
Die italienische Renaissance hat darum mit allem, was sie von gotischer Konstruktion hatte, vollständig gebrochen, und sie mußte es thun, um den Raumstil auszubilden. So etwas kam den deutschen Renaissance-Baumeistern gar nicht zum Bewußtsein. Sie behalten die gotische Konstruktion, inwieweit sie am Profanbau in gotischer Zeit

¹⁾ G. von Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland etc. S. 7 im Handbuch der Architektur, Stuttgart 1900.

Architektur.

Dekorativer Charakter.

Verhältnis zur italienischen Renaissance.



Verbindung mit gotischer Konstruktion.

Fig. 1225. Rattenfängerhaus in Hameln. Phot. Römmler & Jonas.

angewendet wurde, bei und fügen äußerlich, in dekorativer Weise die neuen Stilformen an, so gut es geht. „So erscheint die Aufnahme der Renaissanceformen keineswegs als ein Bruch mit der Vergangenheit, sondern mehr als eine Bereicherung des Formenschatzes.“ Selbst Werke, welche nicht bloß einige Renaissance motive aufnehmen, sondern in ihrer äußern Erscheinung ganz dem neuen Stil angehören, unterscheiden sich nicht in ihrer Anlage, sondern nur in ihrer Formbehandlung von den spätgotischen Bauten. „So erweist sich die Grundrichtung der deutschen Renaissance als eine von der italienischen durchaus verschiedene.“¹⁾ Sie besitzt gerade das nicht, worin die höchsten Vorzüge der italienischen Renaissance liegen, die Konstruktion, die Raumbildung, die Grundrißanlage, die rhythmische Gliederung der Massen, den Sinn für Monumentalität. In allen diesen Beziehungen steht die deutsche Renaissance sehr weit hinter der italienischen, weit auch hinter der französischen Renaissance zurück.

Vorzüge
deutscher
Renaiss-
fance.

Die vorteilhaftesten Eigenschaften der deutschen Renaissance liegen in der malerischen Gestaltung der Bauten, in der wirksamen mannigfaltigen Gruppierung, in der dekorativen Ausstattung und in der ornamentalen Behandlung einzelner Bauteile. Ein Rathaus z. B. mit feinen vor- und zurücktretenden Teilen, Treppenanlagen, Türmen, Erkern, Zwerchhäusern, Giebeln, Thor- und Fensterbildungen, ist ein malerisches Ganze von bestechendstem, höchstem Reize, aber die großen Schwächen, welche das innerste Wesen der Baukunst und der stilistischen Auffassung beschlagen, treten ebenso unverkennbar hervor, sobald man es mit einem echten Renaissancebau Italiens zusammenhält.

II. KOMPOSITION, KONSTRUKTION, DEKORATION, INNERE AUSSTATTUNG.

Italieni-
sierende
und
deutsche
Strömung

Unter den Stilbauten²⁾ dieser Periode sind zwei Klassen auszufcheiden, solche, welche sich an die italienischen Renaissancebauten anlehnen, besonders an diejenigen Oberitaliens, dann solche, welche die neuen Stilformen mit der spätgotischen Konstruktion äußerlich verbinden. Es ist gut, sich dieser Verschiedenheit stets bewußt zu sein und die Bauten darnach zu klassifizieren.

Die italienisierenden Bauten der ersten Art sind am zahlreichsten in Süddeutschland vertreten, doch kommen sie in allen Teilen Deutschlands vor. Dieselben wurden teils von italienischen Meistern oder von italienisch geschulten Niederländern, teils von Deutschen, welche ihre Schule in Italien machten oder nach den Italienern sich bildeten, ausgeführt. Die betreffenden Werke zeigen die italienischen Konstruktionsformen und ornamental Motive bald treuer, bald in einem schwankenden Mischungsverhältnis mit deutscher Renaissance. Um genaue Nachbildungen handelt

¹⁾ I. c. S. 8. — Auf einen in neuester Zeit erhobenen Einwand antwortet Bezold also: „Man wollte in der (gotischen) Hallenkirche einen Vorboten des Raumstils der deutschen Renaissance erkennen; aber wenn sich in der Hallenkirche, allerdings einer abgeleiteten Form des organischen gotischen Kirchengebäudes, ein Raumstil angekündigt haben sollte, was doch erst zu erweisen wäre, so könnte die deutsche Renaissance doch nicht als die weitere Entwicklungsform dieser Keime angesehen werden; denn wenn irgend ein Stil kein Raumstil ist, so ist sie es. Schöne Raumgestaltung nach Massen und Verhältnissen ist nicht das Wesen dieses Stils, der sich um Verhältnisse gar wenig kümmert.“

²⁾ Eine beste Uebersicht der zahlreichen, noch vorhandenen Werke der deutschen Renaissance in Architektur, Kunstindustrie und Plastik giebt die „Deutsche Renaissance“ von Ortwein-Scheffers mit Tausenden von Aufnahmen in neun Foliobänden.

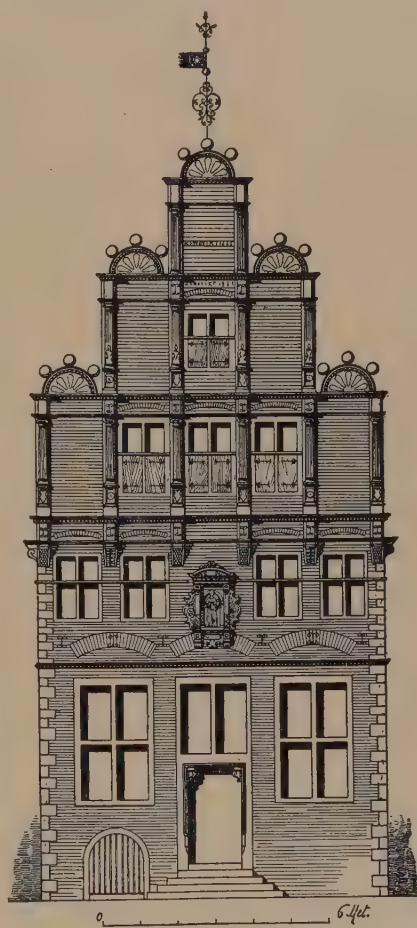
es sich wohl nirgends, was an sich gewiß nicht zu bedauern, wenn nur die ästhetischen Eigenschaften hinübergenommen werden. Allein bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts fehlte den deutschen Baukünstlern das Verstandnis für die Gesetze des Rhythmus, der schönen Verhältnisse, der Harmonie, oder auch nur für die antiken Säulenordnungen. Man wandte z. B. an Fassaden manchmal die verschiedenen Ordnungen übereinander an und ging richtig von den ernstern Formen zu den leichtern und gezierten über, allein man erfaßte die Bedeutung des Gebälkes nicht; der Architrav zeigt eine schwächliche Bildung, der Fries dagegen wird unverhältnismäßig breit, da er mit dem Sims zugleich als Sockel und Träger der höhern obern Ordnung betrachtet wird.

Die Bauten der zweiten Klasse, welche zur deutschen Renaissance im eigentlichen Sinne gehören, scheiden sich wieder in zwei große Gruppen aus, die süddeutschen und die norddeutschen Werke. Die erste Gruppe besitzt den Vorzug der größeren Freiheit im Aufbau, der Mannigfaltigkeit und Heiterkeit im Ausdruck. Die zweite Gruppe nahm die fertigen Muster und Vorbilder aus den Niederlanden; sie zeigt mehr ernste Typen, aber auch mancherlei krause und barocke Bildungen, wie solche in den Niederlanden nichts Seltenes sind. Die Uebersicht der Denkmale wird eine nähere Charakterisierung der süd- und norddeutschen Bauwerke bieten.

Bis zur Renaissance hatte die religiöse Architektur auch in Deutschland die führende Rolle inne gehabt, jetzt tritt sie dieselbe an die profane Baukunst ab. Verschiedene Gründe führten dieses Ergebnis herbei. Einmal wurden wenig neue Kirchen gebaut, weil einerseits kein Bedürfnis vorhanden war, und da andererseits die Zeitverhältnisse die Entwicklung der religiösen Kunst überhaupt nicht begünstigten, wie früher angedeutet worden. Dann wurde auch in Deutschland, allerdings weit weniger als in Frankreich, die Gotik noch längere Zeit als sakraler, als Kirchenstil betrachtet. Selbst diejenigen Kirchen, welche manche Einzelheiten des neuen Stils aufnahmen, beruhen in der Konstruktion auf spätgotischer Ueberlieferung.

Dies ist zwar, wie schon bemerkt wurde, auch in der Profanarchitektur der Fall, allein fürs erste wurden im Bereich der letzten zahllose Neubauten unternommen, Rathäuser, Schlösser, Zunfthäuser, Spitäler, Zeughäuser, Universitäten, Privathäuser; zum andern boten die Profanbauten mehr Gelegenheit, dem maleurischen Zuge Genüge zu thun.

Was man mithin in der deutschen Renaissance nicht suchen darf, das sind vor allem neue Konstruktionsweisen oder Grundrißbildungen nach bestimmten



Süd- und
nord-
deutsche
Richtung

Religiöse
Architek-
tur.

Fig. 1226. Krameramtshaus in Münster.
Nach G. von Bezold.

Profanbau.

Mängel
deutscher
Renaiss-
fance.

ästhetischen und architektonischen Gesetzen, wie beispielsweise die italienische Architektur im Palastschema oder im Kirchenbau, zumal in ihrem Ideal, im Centralbau, dergleichen bietet. Darum erleidet der Begriff Renaissance in seiner Anwendung auf die deutsche Baukunst eine ziemlich enge Einschränkung.

Malerische
Gruppierung.

Die Anlage der Bauten schließt sich frei dem Bedürfnis an, der Aufriß beruht auf malerischer Gruppierung. Infolgedessen wird die Symmetrie, welche in der italienischen Renaissance-Architektur ein streng bindendes Gesetz ist, für den deutschen Baukünstler etwas ganz Gleichgiltiges; am liebsten hebt er dieselbe entschieden auf. Erst gegen das Ende der Stilperiode wird deren architektonischer Wert erkannt.

Gegenatz
zwischen
dekorierten
und
unverzierten
Teilen.

Zu der Vorliebe für malerische Wirkungen, welche übrigens auch ein aus der Spätgotik überlieferter Erbteil ist, steht außer der Gruppierung der Massen ein anderes Bildungsgesetz in nächster Beziehung, der Gegensatz zwischen unverzierten Flächen und den reich dekorierten Bauteilen. Der Schmuck fällt nämlich hauptsächlich denjenigen Gliedern und Baukörpern zu, welche zumieft die Symmetrie aufheben und das malerische Aussehen bedingen.

Mit Ausnahme der Bauten, die in städtischen Häuserzeilen eingezwängt sind, giebt es nicht eben viele, deren Grundrißlinien nach der Schnur gezogen werden,

sondern es treten einzelne Teile in geraden Umrissen oder in Kurven aus den Hauptlinien heraus oder zurück; wieder andere Baukörper werden frei angeschlossen.

Am öftesten werden die geraden Grundrißlinien durch die Treppenanlagen durchbrochen. Dieselben sind zuweilen gedeckte, laubenartige Aufstiege; eine Doppeltreppe folcher Art besitzt das Rathaus in Mühlhausen im Elsaß, eine einfache das Rathaus in Graz. Viel gewöhnlicher wird das Treppenhaus als vielseitiger oder runder Turm der Fassade vorgelegt, wie an den Rathäusern in Marburg, zu Rothenburg an der Tauber, am Schloß Hartenfels etc.; die Fensterstellung bezeichnet hierbei fast immer die Spirale der Wendeltreppen.

Die Treppenanlagen, welche zum malerischen Aussehen der öffentlichen Bauten so viel beitragen, sind dem Privathaus nur in Ausnahmefällen gestattet, dagegen verfügt es mit jenen über andere Mittel, welche den gleichen Zweck verfolgen. Sehr oft tritt eine kleinere Partie des Hauses in einem oder

Treppen-
anlagen.



Fig. 1227. Gewandhaus zu Braunschweig. Photogr. der Photoglob Co., Zürich.



Fig. 1228. Abtei Gandersheim. Phot. der Graphischen Gesellschaft, Berlin.

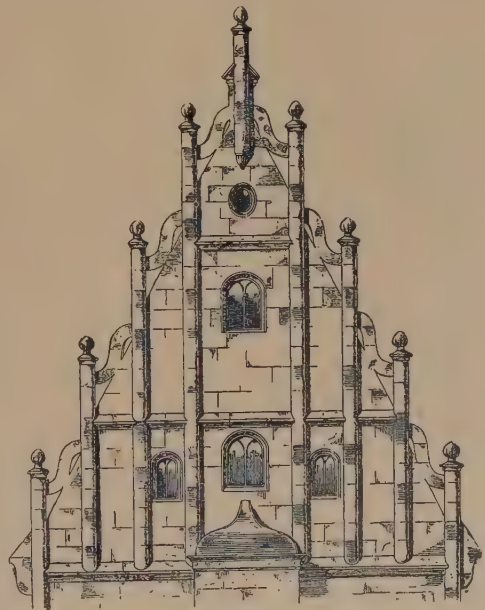
hen einfach die Balken über das Untergeschoß vor; in gemauerten Bauten werden starke steinerne Konfolen als Träger der Vorkragung eingesetzt. Man hat aus allerlei konstruktiven, künstlerischen ästhetischen Gründen den Auschuß zu erklären gefucht. Es werden wohl auch verschiedene Ursachen mitgewirkt haben. Ursprünglich ist er gewiß aus praktischen Rücksichten entstanden und hatte wohl denselben Zweck wie am schweizerischen und süddeutschen Haus die über jedem Geschoß sich hinziehenden schmalen Sattel- oder sogenannten Klebdächer; diese sollen gegen Wind und Wetter Schutz bieten.

Von höchstem malerischen Reize sind ferner die Erker (Fig. 1222), in der Sprache der Nürnberger Chörlein genannt. Sie sind gleichfalls ein Erbstück aus der Zeit der Gotik, fanden aber jetzt eine weitere Ausbildung. Die Stellung des Erkers ist sehr verschieden, bald an einer Seitenkante (Ecktürmchen), bald mitten in der Fassade, doch lieber noch excentrisch. Ebenso mannigfaltig sind seine Formen. Zuweilen steigt er als schmaler vorspringender Gebäudeteil vom Boden bis zu beliebiger Höhe auf, wie dies im Norden oft vorkommt, als sogenannter Auslucht. Oder er stützt sich auf eine bis zum Boden reichende Säule oder auf Konfolen und ähnliche Bildungen. Der

mehreren Gefchoffen aus der Hauptfläche heraus und wird mit einem Giebel- oder Satteldachabgedeckt (Haus in der Oberstraße zu Hameln, Haus zu Salzuflen etc.).

Ein anderes Motiv, das den Fassaden der Häuser Leben und Mannigfaltigkeit verleiht, ist der sogenannte Auschuß. Man bezeichnet damit die Eigentümlichkeit, daß je ein Obergeschoß über das nächst untere herausragt, vorkragt. Beim Holzhaufe ste-

Der Aus-
schuß.



Erker.

Fig. 1229. Giebel des Topplerhauses, Nürnberg. Nach G. von Bezold, Baukunst des Renaissance.

Erker tritt bald als Teil eines Polygons oder eines Rundkörpers aus der Fläche heraus. Immer aber ist er ein Schmuckstück. Selbst wenn die Fassaden kahl und flach sind, so wird er durch reiche architektonische Glieder und mannigfaches freies Ornament herausgehoben.

Terrassen.

Eine Erweiterung der Erker sind die Terrassen über offenen Vorhallen, wie sie manche öffentliche Bauten besitzen, wie die Rathäuser in Rothenburg a. d. T.,

in Bremen, zu Altenburg u. f. f. Anderwärts, wie am Rathaus zu Görlitz, schrumpft der Altan zu einer äußerst schmucken, auf Pfeilern ruhenden Kanzel neben einer schön gewundenen Freitreppe zusammen (Fig. 1223). In Süddeutschland und in der Schweiz geben die offenen Lauben dem Bauernhaus einen ähnlichen malerischen Reiz (Fig. 1224).

Am meisten charakteristisch für die deutschen Renaissancebauten sind aber doch die Dachkonstruktionen mit den Giebeln, Zwerchhäusern und Luken.

Die steil ansteigenden Dächer sind im Norden schon durch die klimatischen Verhältnisse gefordert; den Baugedanken der Gotik entsprachen sie in besonderer Weise. Die deutsche Renaissance ging aber, wenn möglich, noch weiter in der Steigerung der Höhenlinien und vor allem in der reichen, dekorativen Ausstattung. Sie wurde hierin durch Frankreich und die Niederlande beeinflusst, welche ähnlichen Neigungen huldigten; die deutsche Bauweise bewahrte sich aber doch eine ganz bestimmte Eigenart.

Aus der gotischen Zeit stammen die abgetreppten Giebel. Sie sind

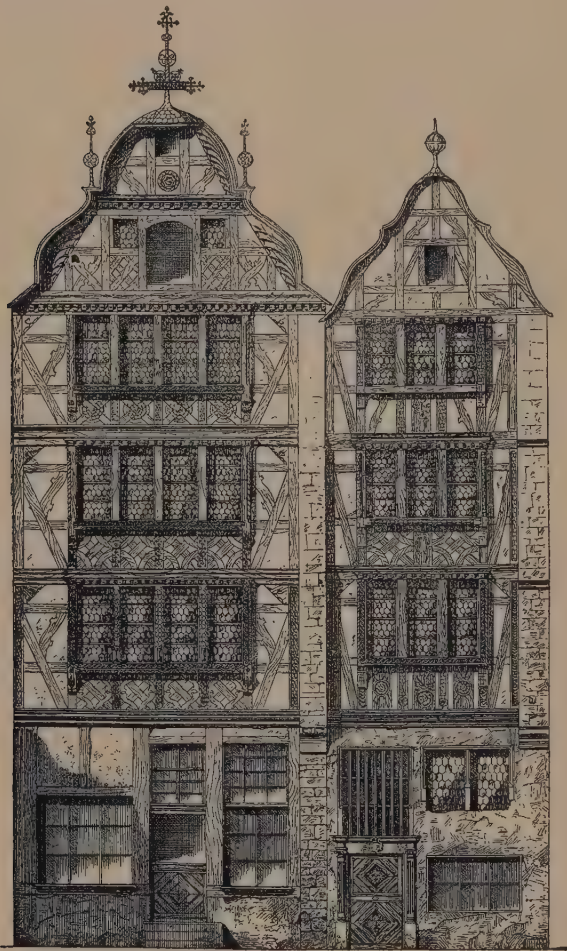


Fig. 1230. Häuser in Bernkastel. Nach Ortwein & Scheffers.

Dach
bildung.

Giebel.

besonders im Norden immer noch beliebt, erscheinen aber nur sehr selten mehr in der ersten, ursprünglichen Gestalt. Die einfachste Zierform besteht darin, daß jede Treppenstufe einen eigenen krönenden Abschluß erhält, sehr gewöhnlich einen Halbkreis, dem ein Fächer- oder Muschelornament eingesetzt wird (z. B. am Krameramtshaus [Fig. 1226] zu Münster i. W.). Noch gebräuchlicher war es, in die Winkel zwischen den Stufen mannigfach geformte Voluten einzufügen (z. B. Alte bischöfliche Residenz in Bamberg). Dazu gefellten sich bald Obelisk und die verschiedensten ornamental Motive. Dies geschah besonders, seitdem die Stufen ziemlich hoch wurden, da sie den Abmessungen der Dachgeschoße entsprachen (Pellerhaus in Nürnberg, Stadtweinhaus zu Münster i. W., Rattenfängerhaus [Fig. 1225] in Hameln, Gewandhaus [Fig. 1227] in Braunschweig mit vier

Dachgeschoffen u. f. w.). Die oberste Stufe schließt gewöhnlich mit einem Rundgiebel ab, dessen Füllung das Muschel- oder Fächerornament bildet. Dieses gleiche Ornament wird ebenfalls gerne als Kreissektor in die rechten Winkel der Treppenstufen eingefetzt (Giebel an der Abtei [Fig. 1228] in Gandersheim).

Neben den abgetrepten Giebeln gab es immer und überall solche, welche in den zwei geraden Linien der Dachschrägen sich schlossen. Um die Geraden zu brechen und zugleich die Fläche zu beleben, setzte man Fialen, schmale in Pinienzapfen oder ähnliche Gebilde auslaufende Stäbe an (Topplerhaus [Fig. 1229] in Nürnberg) oder man ersetzte die Gerade durch allerlei geschwungene Kurven (Häuser in Bernkastel [Fig. 1230]). Damit war der Anstoß zu den mannigfachsten und freiesten Kombinationen gegeben, welche mit der architektonischen Konstruktion nichts mehr zu thun haben, aber von großer malerischer Wirkung sind, da nicht nur die Umrißlinien der Giebel die verschiedensten Schweifungen beschreiben, sondern auch die Flächen mit Ornamenten übersponnen werden (Zeughaus in Danzig [Fig. 1231]).

Kehrte ein Bau die Langseite der Straße zu, so fielen die gezierten Giebel weg, man behalf sich dafür, um einen malerischen Ersatz zu haben, mit den sogenannten Zwerch- (= Quer-) Häusern oder Dacherkern. Man versteht darunter giebelförmige Anätze über der Fassade, welche die Dachlinie durchschneiden. Sie erhalten dieselbe dekorative Ausstattung wie die Giebel der Schmalseiten, tragen aber noch mehr als diese zum malerischen Aussehen der Bauten bei; man betrachte nur den Friedrichsbau am Schloß zu Heidelberg oder die Fassade des Rathauses zu Bremen. Auch die Dachflächen selbst werden durch kleinere Dachluken belebt; sie wachsen zuweilen zu einer unverhältnismäßig großen Zahl an.

Selbst am einfachen Bürgerhause wurde die Eingangsporte durch Schmuck ausgezeichnet; an größern Bauten gehören die Portale zu den vorzüglichsten dekorativen Schaustücken.

Anfangs werden noch allerlei spätgotische Bildungen mit den neuen Stilformen vermengt, doch entsteht bald ein Durchschnittstypus, welcher in zahllosen Varianten wiederholt wird, und dessen Elemente ganz der Renaissance angehören. Der Eingang, fast immer mit einem Bogen abschließend, wird mit Pilastern, seltener mit

Zwerch-
häuser.



Thüren
und Por-
tale.

Fig. 1231. Zeughaus in Danzig. Phot. d. Graph. Gefellsch., Berlin.



Fenster.

Fig. 1232. Rathausportal, Zerbst.
Nach G. v. Bezold.

Säulen flankiert; darauf ruht das gerade Gebälk, feltener ein Giebel, so daß das Portal in seinen Hauptlinien Aehnlichkeit mit einem römischen Triumphthor gewinnt. Ein mittlerer Auffatz mit Wappen und Inschriften dient als Ausladung. Wohl werden die antiken Bauglieder nach ihrer klassischen Bedeutung und in der gegenseitigen Verhältnismäßigkeit nicht verstanden, allein die naive freudige Lust am freien Konstruieren und Dekorieren übt einen sehr großen Reiz. So werden am Portal des Rathauses in Zerbst [Fig. 1232] die konstruktiven Teile in wunderlicher, aber doch gefälligster Weise geteilt, zerlegt, gehäuft und mit reichstem Schmuck gepaart. Reinere architektonische Formen zeigt das Schloßportal in Merseburg; die Flächen sind über und über mit Ornamenten ausgelegt. Das Portal am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses ersetzt die architektonischen Glieder zum großen Teil durch schöne figürliche Plastik, steigert aber damit die Gesamtwirkung nicht. Weitaus das Beste und Reinste in Architektur und Dekoration, in Verhältnissen und Formen bietet das Portal der ehemaligen Schloßkapelle (vgl. Einschaltbild) in Dresden (jetzt am Judenhof); es sind italienische Hände dabei thätig gewesen.

Zur malerischen Wirkung der Häuserfassaden trugen die Fenster (Fig. 1233—1236) durch ihre Stellung und Behandlung nicht wenig bei. Von

einer symmetrischen Anordnung wird sehr leicht und sehr gerne abgesehen; die Stellung richtet sich nach dem Bedürfnis. Dazu kommt die Neigung, dieselben zu drei und mehr zu gruppieren und durch Simse, Pfosten u. dgl. zusammenzufassen. Am Römerberg in Frankfurt am Main giebt es Häuser mit Reihen von acht, selbst zwölf gruppierten Fenstern in drei Geschossen übereinander. Auch in der Größe herrscht oft an einer und derselben Schaufseite bedeutende Verschiedenheit. Es ist nichts Seltenes, daß die Fenster von den untern zu den obern Stockwerken an Größe und Umfang abnehmen. An reichern Bauten erhalten die Fenster auch eine entsprechende dekorative Behandlung, welche in einfachern Formen derjenigen der Portale ähnlich ist (Schloß zu Heidelberg, die Rathäuser zu Lübeck und zu Bremen, Leinwandhaus zu Breslau u. f. w.). Eine Bildung mag als besonders eigentümlich erwähnt werden. Die antikisierenden Profile reichen an den Seitenpfosten der Portale und Fenster sehr oft nicht bis zur Schwelle oder Fensterbank hinunter, sondern biegen im untern Viertel im rechten Winkel um. Die Eigentümlichkeit, welche sich im Norden und Süden bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts erhält, stammt aus der Gotik, welche die Profile an der genannten Stelle in einer Auskerbung totlaufen ließ.

Die Säule.

An keinem Einzelgliede der Konstruktion erging sich die Dekorationslust der deutschen Renaissancekünstler naiver und freier als an der Säule (Fig. 1237 und 1238). In Oberitalien und wohl mehr noch aus Stichen, Glasgemälden und



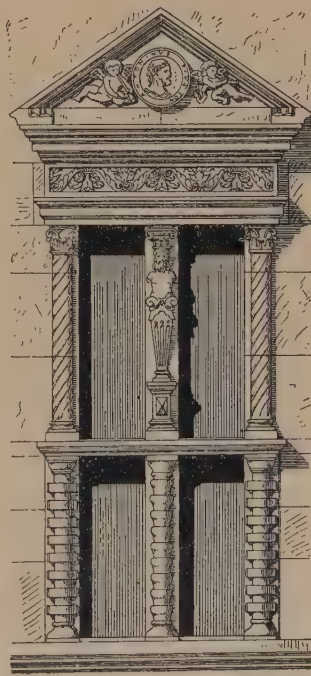
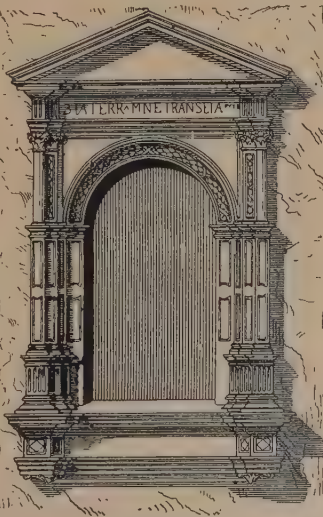
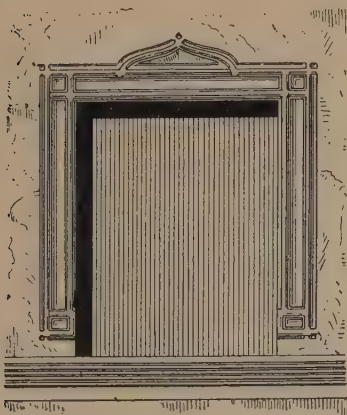
Fig. 1233. Fenster der Marienkirche, Wolfenbüttel.
Nach G. v. Bezold, Baukunst der Renaissance.

ornamentalen Vorlagen lernte man die Kandelaberfäule kennen. Sie wurde in allen denkbaren Formen ausgestaltet. Während der Italiener hierbei sich mit einem einzigen oder doch mit sehr wenigen Motiven begnügt, stückt der Deutsche den Schaft sehr oft aus einer ganzen Reihe verschiedener Formen zusammen. Die dekorative Wirkung mag oft bedeutend fein, allein die Einheit geht darüber verloren. Aus der großen Architektur verschwindet die Kandelaberfäule jedoch ziemlich frühe, bleibt aber in kleinern Werken, an Grabmälern, Altären, Orgeln, Chorsthühlen, Möbeln, Brunnenfäulen etc., wo man ihr die Berechtigung nicht absprechen soll. Auch der Schaft der regelrechter gebildeten Säule wird immer gerne geschmückt, ganz mit Ornament belegt, mit geraden,

Kandelaberfäule.

gebrochenen, geschweiften Kannelüren oder als Ersatz dafür mit Stäben überkleidet. Zum wenigsten wird der untere Drittel des Schaftes durch Ringe und Kehlen abgegrenzt und sodann mit Köpfchen, Masken mitten in allerlei Ornament geziert. Seit dem 17. Jahrhundert tritt an Altären und ähnlichen Ausstattungsgegenständen die unschöne schraubenförmig gewundene und gedrehte Säule auf. Den völlig frei und phantastisch behandelten Säulenschaften entsprechen auch die Kapitellformen (Fig. 1242—1244). Die italienisierende Richtung ahmt die Vorbilder Palladios, Serlios u. a. nach, aber felten mit tieferem Verständnis.

Statt der Säule wird zuweilen die *Hermes* (Fig. 1221), meistens in üppigen Formen verwendet; auch diese wurde wahrscheinlich aus den Ornamentstichen in die Architektur übertragen.



Hermes.

Fig. 1234—1236. Fenster der alten Residenz, Bamberg, am Leinwandhaus, Breslau, und am Ottoheinrichsban, Heidelberg. Nach G. v. Bezold, Baukunst der Renaissance in Deutschland.

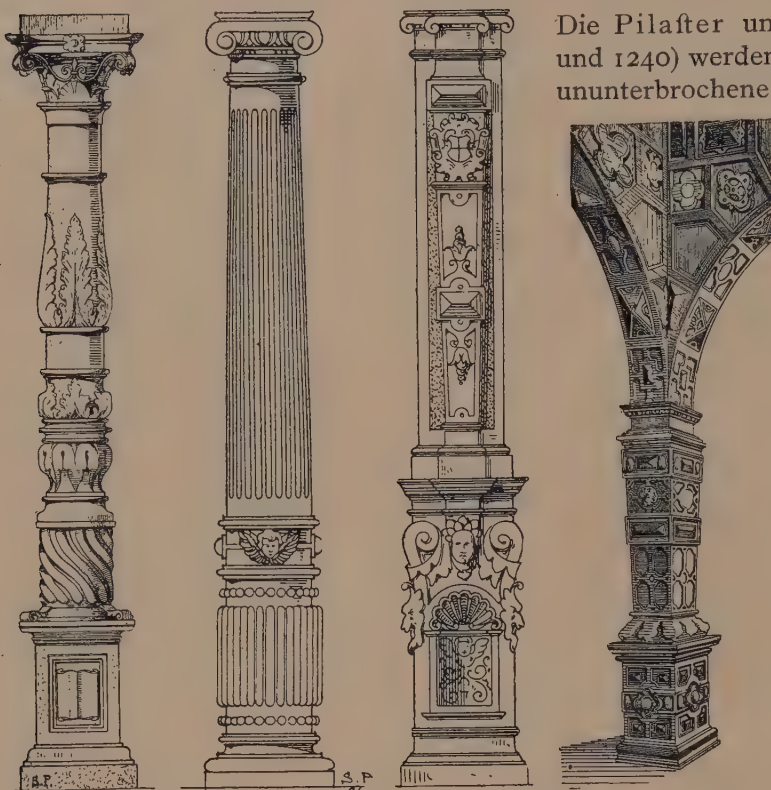
Pilafter
und
Pfeiler.

Fig. 1237—1240. Brunnen säule zu Ensisheim; jonische Säule vom Rathausportal zu Münden; Pilafter in der Nikolaikirche, Berlin; Pfeiler der Universitäts-Aula zu Helmstedt. Nach G. von Bezold, Baukunst der Renaissance.

Die Pilafter und Pfeiler (Fig. 1239 und 1240) werden oft gleichfalls in eine ununterbrochene Folge von verschiedenen Ziergliedern aufgelöst, so daß man an ihre architektonische Bedeutung kaum mehr erinnert wird. Dasselbe geschieht mit den Simsen, deren Bildung meistens zwischen den mageren Formen der Spätgotik und den frei umgestalteten oder dekorativ verwendeten antiken Gliedern schwankt; Konfolen (Fig. 1241), Zahnschnitte, vertikale Teilungspfeiler, von Verkröpfungen begleitet, sind besonders beliebt. Auf diese Teile wird sehr oft ein ungeheurer Reichtum verwendet.

Nischen
und
Frieße.

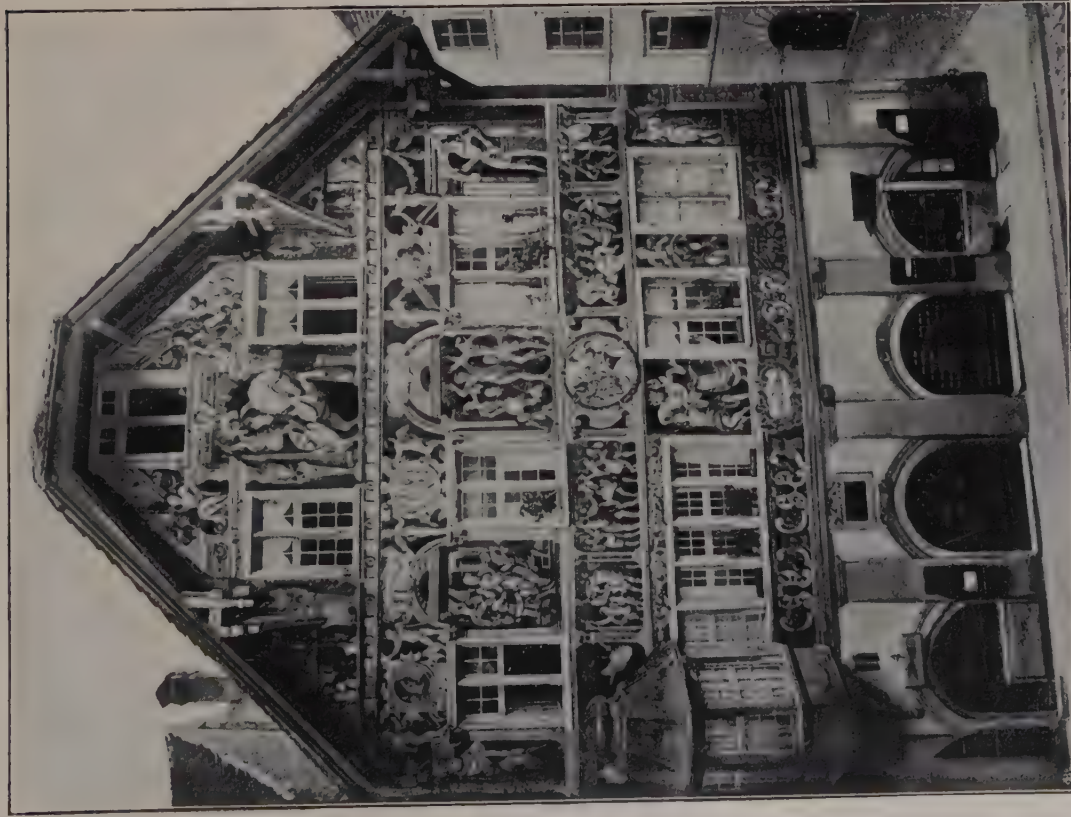
Manchmal begnügte man sich mit allen den genannten dekorativen Formen nicht, sondern fügte zwischen den Fenstern Nischen mit Statuen (Schloß in Heidelberg) ein, nützte die breit abgemessenen Frieße für Reliefe aus (Haus in Görlitz [Fig. 1247] mit neutestamentlichen Darstellungen); an dem hölzernen Salzhaus (Fig. 1245) in Frankfurt ist von den Arkadenpfeilern im Erdgeschoß bis zum hohen, steilen Giebel jedes Plätzchen für Plastik und allerlei Ornament ausgenützt.

Polychro-
mierte
Fassaden.Architek-
tonische
Polychro-
mie

Fig. 1241. Holzkonsole an einem Hause in Ulm. Nach G. von Bezold, Baukunst d. Renaiss.

Zum Schmuck der Fassaden wird, besonders in Süddeutschland, in der Schweiz und in Oesterreich die Polychromie herbeigezogen.

Die einfachste Art derselben setzt sich zum Zwecke, da wo eine architektonische Gliederung und Dekoration fehlt, dieselbe durch die Malerei zu ersetzen. So erhielt das Rathaus zu Mühlhausen im Elsaß, ein Werk des Christian Vacksterffer aus Kolmar, im Erdgeschoß aufgemalte Quadern, in den beiden Obergeschoßen Säulenordnungen, Fensterumrahmungen, Nischen mit Statuen und Frieße. Die architektonische Dekoration wird zuweilen in Sgraffito in einer Farbe und ohne malerische Modellierung ausgeführt; sie erscheint in dieser Form viel anspruchsloser und verträgt sich besser mit der architektonischen Wirkung.

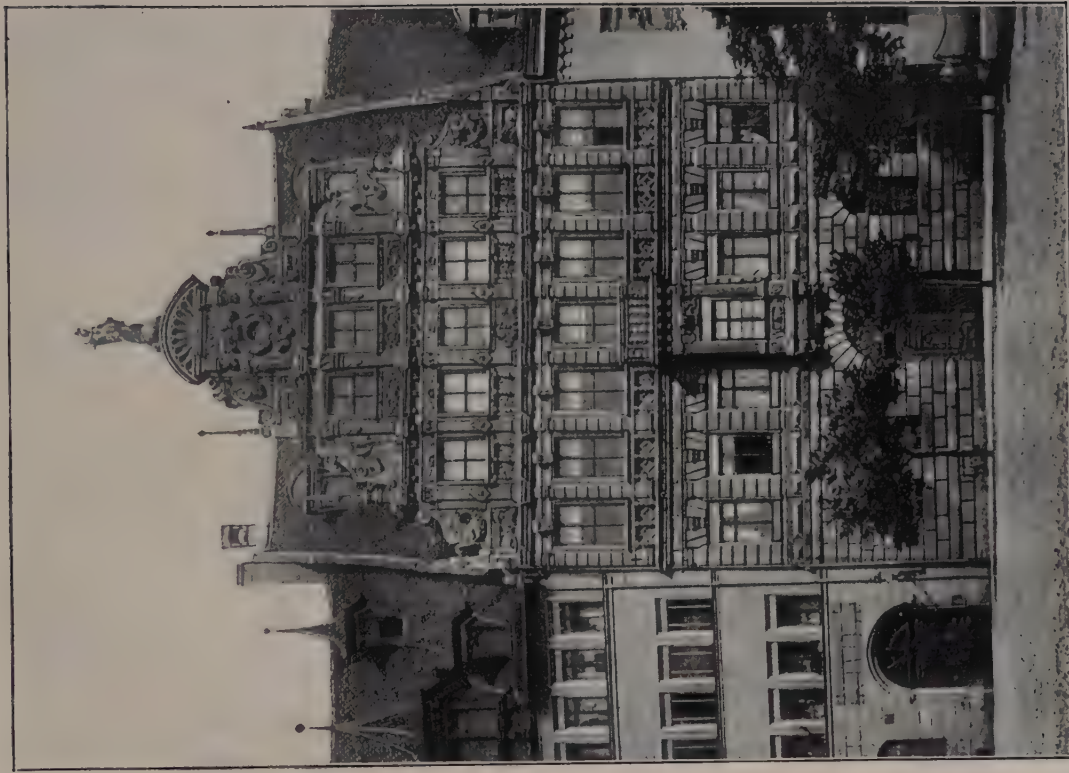


DAS HAUS «ZUM RITTER» IN SCHAFFHAUSEN; DAS PELLERHAUS IN NÜRNBERG.

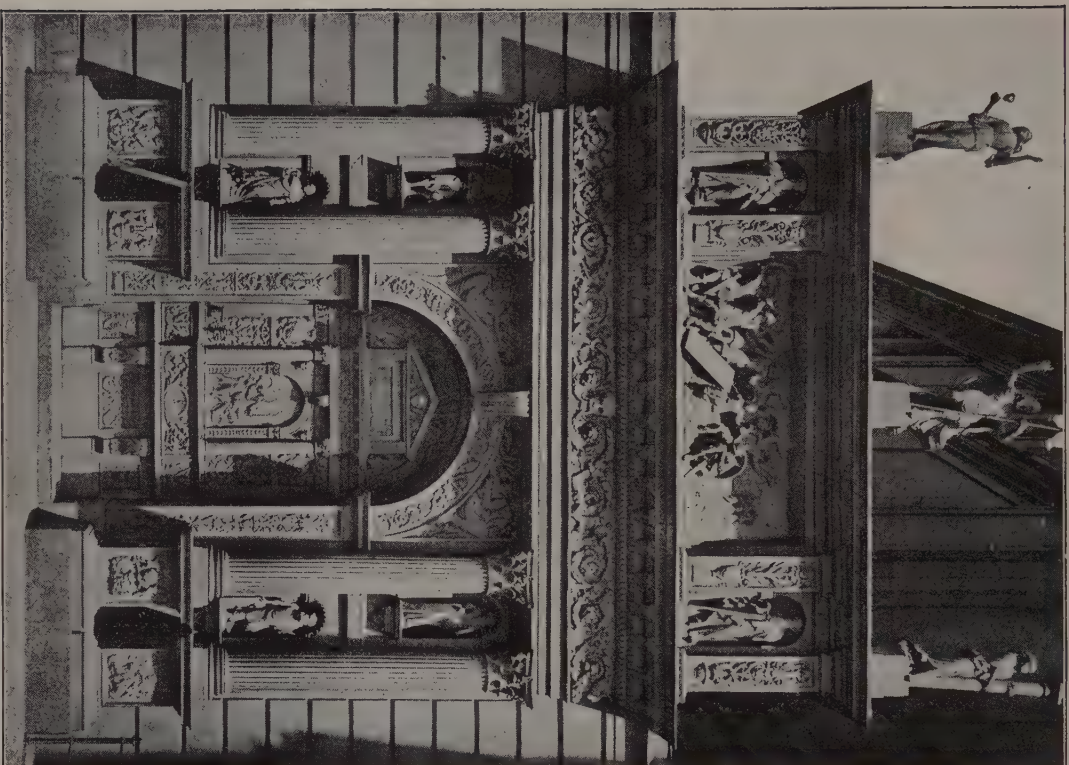
Nach Photographien von K. Koch, Schaffhausen, und Stengel & Co., Nürnberg.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.



ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



PORTAL DER EHEMALIGEN SCHLOSSKAPELLE IN DRESDEN; PORTALBAU DES
PIASTENSCHLOSSES ZU BRIEG.

Nach Photographien von Römmler & Jonas, Dresden, und der Graphischen Gesellschaft, Berlin.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benzig & Co. A. G., Einsiedeln.

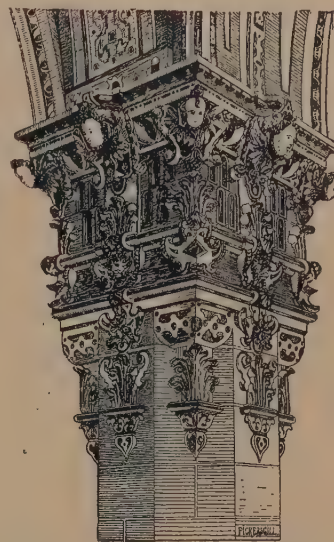
Eine zweite Art der Fassadenmalerei betrachtet die Mauerflächen zwischen den Fenstern lediglich als Felder zur Aufnahme beliebiger Darstellungen. Beispiele hierfür geben unter andern das Haus Zum weißen Adler in Stein am Rhein und das Haus Zum Ritter in Schaffhausen (vgl. Einschaltbild). An beiden Orten werden architektonische Glieder aufgemalt und zwischen dieselben Figurenmalereien eingesetzt. Diejenigen in Stein — zwei Liebesgeschichten aus dem Decamerone, die Geschichte vom Bündel Reifer, dem Sinnbild der Kraft, Allegorien und der Wirklichkeit entlehnte Gestalten — entstanden um 1520, wurden aber, wie diejenigen in Schaffhausen, seither wiederholt restauriert. Die letzten um 1570 von Tobias Stimmer ausgeführt, zeigen ebenfalls Allegorien, Mythologien, Legenden wie Markus Curtius (nach Holbein) etc.

Schon die Meister der beiden letzten Werke führten, wenn auch nur im Anschluß und in Verbindung mit den figürlichen Darstellungen, eine imaginäre Architektur ein. Andere gingen bis zur äußersten Konsequenz des Verfahrens, indem sie ganze Fassaden in eine Scheinarchitektur auflösen, welcher sich die unregelmäßig angebrachten Fenster, Thore u. s. w. harmonisch eingliedern. Ueber alles geistreich that dies der jüngere Holbein, so für das Haus Zum Tanz (Fig. 1246) in Basel, dessen Entwurf noch vorhanden ist. Es läßt sich kaum etwas Reizenderes denken als diese offenen, freien Hallen, Terrassen, Arkaden — auf dem Papier; die Perspektive in der wirklichen Ausführung konnte einseitig nur für einen Punkt berechnet fein und mußte, trotz aller Architekturteile, doch ganz malerisch wirken, — von andern Bedenken gegen das Verfahren nicht zu reden.

Ein Teil des bisher Gesagten findet auf den Holzbau keine Anwendung; über diesen ist einiges anzufügen.

Die zwei Hauptformen der Konstruktion sind der Fachwerk- oder Ständerbau und der Blockbau; der letzte findet sich besonders in den südlichen und südöstlichen Alpengegenden, der erste ist überall, wo die deutsche Sprache herrscht, vertreten.

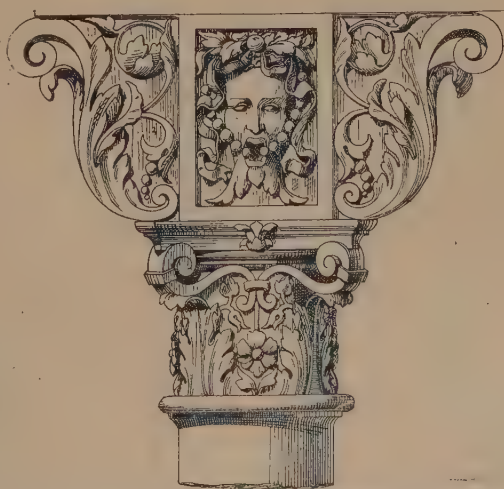
Der Fachwerkbau fand seine folgerichtigste Durchführung im nordwestlichen



Freie Polychromie.



Fig. 1242 und 1243. Kapitelle aus dem Pfaffenschloß, Brieg, und der Marienkirche, Wolfenbüttel. Nach Ortwein & Scheffers, Deutsche Renaissance.



Polychromie mit Scheinarchitekturen.

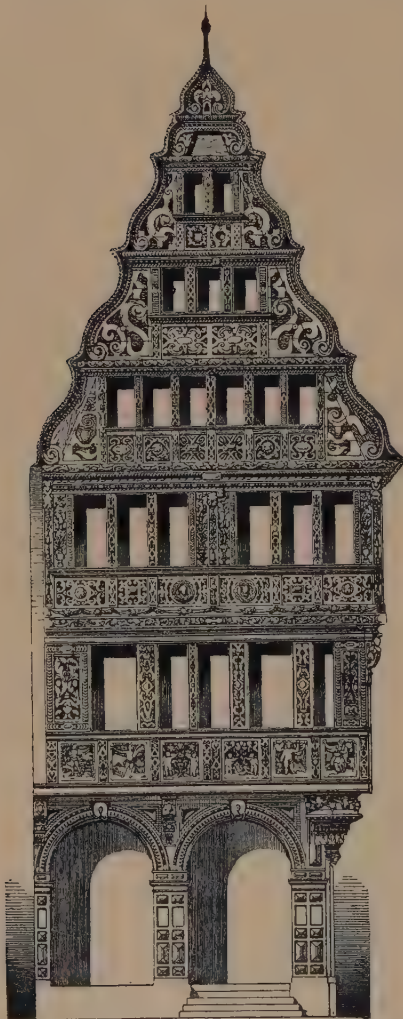
Holzbau.

Fachwerkbau.

Fig. 1244. Kapitell im Ruppertschke'schen Haus, Nürnberg. Nach Ortwein & Scheffers, Deutsche Renaissance.

Formen-
behand-
lung.

Deutschland, wo er sich an eine feste Form, einen herkömmlichen Grundriß des Hauses anschließt. Der Hauptraum desselben ist in der Mitte des Erdgeschosses die Diele. Diese ist von verhältnismäßig bedeutenden Abmessungen und vorzüglicher Höhenentwicklung, so daß neben der Diele je zwei niedrige Geschosse angeordnet werden können. Vom sogenannten Auschuß oder der Vorkragung der Geschosse ist schon gesprochen worden. Im übrigen verfährt der Fachwerkbau also, daß er ein organisches Gerüste aus den Trägern und Stützen und den nötigen Verbindungen erstellt; die zwischen diesem Balkenwerk entstehenden Lücken werden ausgemauert oder mit Bohlen ausgefüllt. Sollte der Bau ein sehr reiches Aussehen erhalten, so bevorzugte man Füllungen mit Holztafeln, da sie die üppigste Dekoration gestatteten. Für die senkrechten Ständer liebte man konfolenartige Gebilde, Kandelaberfäulen oder ornamentierte Füllungen wie an den Pilastern, alles in kräftigem Relief, für die Simse, z. B. zwischen den verzierten vorragenden Balkenköpfen, gewundene, gedrehte, perlenbesetzte Schnürmotive, für die Frieße vorzüglich Muschel- oder Fächerformen, für die Füllungen Flachornamente (Fig. 1248 u. 1249). Trotz des Reichtums bleibt in manchen Bauten doch der konstruktive Gedanke die Dominante, wie am Amtshause der Knochenhauer (Fig. 1250) zu Hildesheim; an andern Häusern wird der logische Aufbau vom Ornament überwuchert, und die Wirkung geht ganz ins Malerische über. Schöne Denkmale finden sich in sehr großer Zahl in den niederfachsischen Städten, vor allem in Hildesheim, welches Muster in allen Formen bietet.



Blockbau.

Fig. 1245. Salzhaus in Frankfurt a. M.
Nach G. von Bezold.

Die Konstruktion des Fachwerkhäuses in Mittel- und Süddeutschland ist weniger gesetzmäßig, weniger logisch und symmetrisch und beruht vorzüglich auf freier, malerischer Gruppierung. Die Bauten mit einer über alle Teile und Flächen verteilten Dekoration sind nicht selten, doch je weiter gegen Süden, desto mehr wird die Vorliebe charakteristisch, die malerische Wirkung auf das Hervortreten des bemalten oder unbemalten Balkengerüstes mit den mannigfach eingesetzten Riegeln abzustellen. Die Riegel, bald gerade, bald geschweift oder ausgezackt, bilden die verschiedensten geometrischen Figuren, welche sich von dem weißen ausfüllenden Mauerwerk sehr kräftig abheben. Der Auschuß kommt nicht überall vor; dafür werden zuweilen — sehr unorganisch — die Fenster den Wandflächen vorgefetzt oder Lauben angefügt.

Im Blockbau (Fig. 1251 u. 1252) schichtete man die Balken einfach übereinander und verzapfte sie in den Ecken; für die Fenster und Türen werden die Öffnungen ausgefägt oder



Fig. 1246. Rekonstruktion des Hauses zum Tanz. Aquarell von E. v. Berlepsch. Museum, Basel. Originalphot.

ausgepart. In der Anlage und im Aufbau, in der Gruppierung der Bauteile, der Fenster, Wohnräume etc. kommen in den Alpenländern zahllose Spielarten vor.

Die Dekoration beschränkt sich auf die Pfosten und Umrahmungen der Fenster und Thüren, die Balkenköpfe, Frieße etc. mit Ausfägearbeit, plastischen und farbigen Ornamenten. Ein recht malerisches Motiv sind die offenen Lauben und die früher genannten Klebe- oder Satteldächer, welche sich über den einzelnen Geschossen hinziehen.

Guftav von Bezold leitet in seinem vortrefflichen Buche über „Die Baukunst der Renaissance in Deutschland“ den Abschnitt von der innern Ausstattung der Profanbauten mit den Worten ein: „Man darf in den Innenräumen der deutschen Renaissance eine Raumwirkung durch Verhältnisse nicht suchen. Räume, welche schon durch ihre Verhältnisse schön sind, bleiben immer Ausnahmen. Was angestrebt und erreicht wird, ist Behaglichkeit oder Pracht, beides an sich keine ästhetischen Qualitäten. Die formbildende Thätigkeit ist mehr auf das Einzelne als auf das Ganze gerichtet. Diese Schwäche der deutschen Kunst wird durch den engen Zusammenhang

Innere
Aus-
stattung.



Fig. 1247. Haus mit Reliefs, Görlitz.
Phot. von Alb. Schwartz, Berlin.

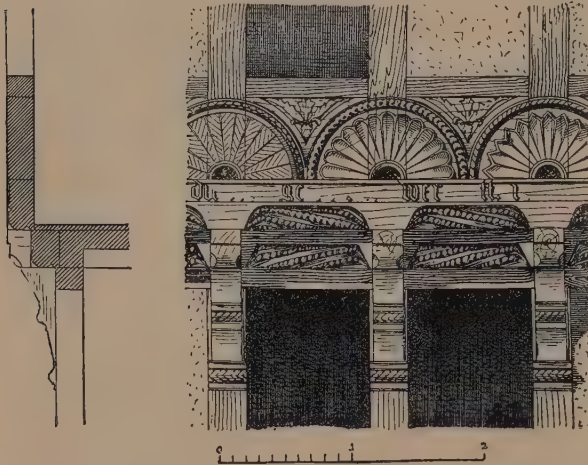
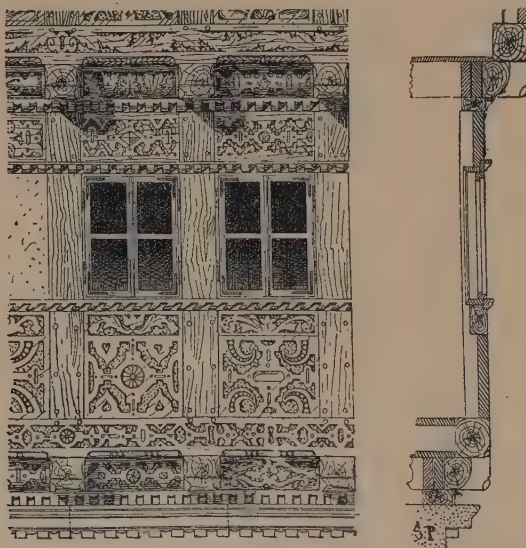
Gesamt-
eindruck.

Fig. 1248. Vom Hüttchen Haus zu Höxter. Nach G. v. Bezold.

des Lichts, welches durch die gruppierten Fenster in reichem Strome einfällt, während andere Teile im Halblichte bleiben; die lauschigen Erker und Winkel; den großen Ofen, reich in Formen und Farben und Gebilden; den Speise- oder besser Schauschrank mit den kostbaren Trinkgefäßen, Platten und Metalltellern; ferner die Wandschränke und Truhen, Tische und Stühle, alles echt und recht und solid, mit naiver Schaffenslust gedacht und erstellt, und ringsum die getäfelten Wände mit den warmen Holztönen, darüber die Kassettendecke, — das alles verleiht der reicher ausgestatteten „altdeutschen“ Stube (Fig. 1253) etwas unausprechlich Wohnliches, Heimeliges, verbunden mit vornehm bürgerlichem Wesen. Die Grundstimmung giebt die Täfelung. Die verschiedenen Holzarten behalten in der Regel die Naturfarben. Reichen diese, z. B. bei Intarsien (Fig. 1256), zur beabsichtigten Wirkung nicht aus, so werden einzelne Teile gebeizt oder es tritt in maßvollster Verwendung die Farbe, zuweilen auch

Die Wand-
täfelung.Fig. 1249. Vom Dempferchen Haus zu Hameln.
Nach G. von Bezold, Baukunst der Renaissance.

zwischen Architektur und Klein-
kunst noch gefördert. Eine Folge
dieses Zusammengehens ist, daß
die Komposition, wo Höheres an-
gestrebt wird, fast ausnahmslos
überladen ist, daß das Gewicht
nicht auf gute Verhältnisse, fon-
dern auf schöne Einzelheiten ge-
legt wird. Diese sind allerdings so
reizvoll, daß sie Ersatz für manche
Schwächen des Ganzen bilden.“

Es liegt in diesen Worten die
erschöpfende Wertschätzung der so-
genannten altdeutschen Interieurs.

Nimmt man alles zusammen:
die Beleuchtung, die Wirkung
des Lichts, welches durch die gruppierten Fenster in reichem Strome einfällt, während andere Teile im Halblichte bleiben; die lauschigen Erker und Winkel; den großen Ofen, reich in Formen und Farben und Gebilden; den Speise- oder besser Schauschrank mit den kostbaren Trinkgefäßen, Platten und Metalltellern; ferner die Wandschränke und Truhen, Tische und Stühle, alles echt und recht und solid, mit naiver Schaffenslust gedacht und erstellt, und ringsum die getäfelten Wände mit den warmen Holztönen, darüber die Kassettendecke, — das alles verleiht der reicher ausgestatteten „altdeutschen“ Stube (Fig. 1253) etwas unausprechlich Wohnliches, Heimeliges, verbunden mit vornehm bürgerlichem Wesen. Die Grundstimmung giebt die Täfelung. Die verschiedenen Holzarten behalten in der Regel die Naturfarben. Reichen diese, z. B. bei Intarsien (Fig. 1256), zur beabsichtigten Wirkung nicht aus, so werden einzelne Teile gebeizt oder es tritt in maßvollster Verwendung die Farbe, zuweilen auch Vergoldung hinzu. Die Täfelung verwendet in der Komposition, Gliederung und in der Dekoration architektonische Motive: Rahmenwerk, Pilafter, Säulen, Hermen, Rustika, Simse, Nischen, Aedikulä etc. in der freiesten dekorativen Verwendung und Auflösung. Auch die vertikale Abstufung in Sockelpartie, Hauptfeld, Attika u. dgl. sind der Baukunst entführt. Die Attika oder überhaupt die oberste gekürzte Felderreihe wird gerne mit Gemälden oder mit Teppichen geschlossen oder bleibt leer. Ganz vorzügliche Arbeiten, Leistungen des Geschmacks und der Technik ersten Rangs, sind sehr zahlreich. In andern ist nur eines zu beklagen, daß die Meister sich nicht genug thun zu können meinen und die Motive häufen. So setzte man

anfangs in die Felder Intarsien, Flachornamente oder Reliefe ein; allein dies genügte bald nicht mehr, und man fügte den Viereckflächen Bogen ein und diefen allerlei Kleinarchitekturen in der Form von Aedikulen. — Seltener ist die Ausstattung des altdeutschen Hauses mit Malerei. Die Gerichtslaube in Lüneburg (Fig. 1257) hat eine solche mit dem Datum 1529; die Zeichnung ist vom bestechendsten, überraschendsten Reiz; auch die Farbenwirkung ist trotz mannigfacher Restaurationen immer noch von großer, einheitlicher Wirkung.

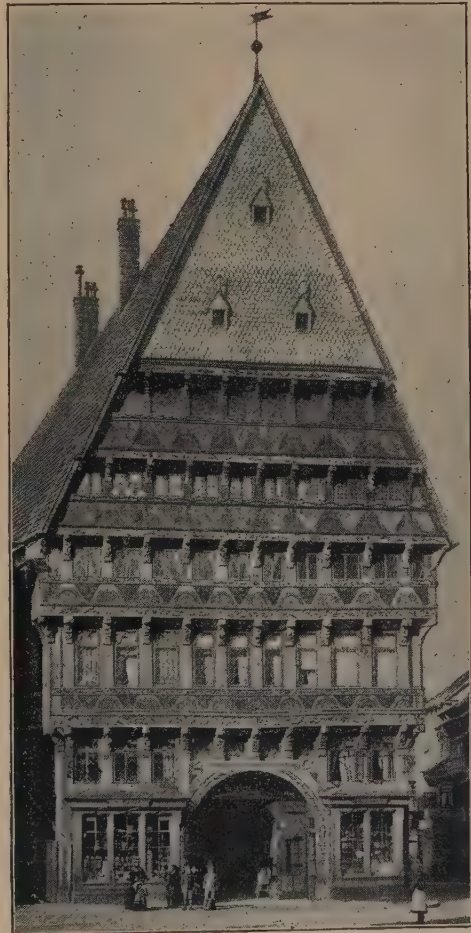
Mit einem der Wandtäfelung entsprechenden Aufwand werden in reichen Räumen auch die Holzdecken ausgeführt. Von der Gotik überkam man den Brauch, die mit Profilierungen und Flachornamenten gezierten und parallel gelegten Balken vortreten zu lassen und die Zwischenfelder zu verputzen. Allein höhern Ansprüchen genügte diese schlichte Weise nicht, und der neue Stil holte in Italien sofort die stark vertiefte Kassettendecke mit quadratischen Feldern. Im Schlosse zu Jever (Fig. 1255) bleibt hierbei an den Rahmen und in den Füllungen kein Plätzchen frei von Reliefornamenten. Diese Kassettendecke spricht einen klaren konstruktiven Gedanken aus, allein die Einteilung erschien bald zu einfach; man nahm die reichern Formen der oberitalienischen Renaissance hinüber und zeichnete selbständig neue, oft überaus glückliche Muster, welche einen reichen Wechsel geometrischer Figuren bieten. Gerne wählte man für eine Decke eine centrale Figur, an welche sich die verschiedenen Linien-systeme anschließen.

Während Wandtäfelungen und Decken der genannten Art, wenn auch keineswegs ausschließlich, so doch vorzüglich den eigentlichen deutschen Renaissancebauten angehören, so kommt hinwieder den italienisierenden Stilbauten in besonderer Weise die Stuckdekoration (Fig. 1254) zu. Dieselbe behält gewöhnlich das natürliche Weiß bei, welches zuweilen maßvoll mit Farbe und Gold belebt wird. Die Stimmung so ausgestatteter Räume ist vornehm, kühl, steigert sich in Verbindung mit Wandgemälden zu hoher Festlichkeit, muß aber dafür auf den intimen, heimeligen Reiz der warmen Holztäfelung verzichten.

Von anderem, wie von Kaminen, Oefen, Möbeln etc. wird in einem eigenen Kapitel über das Kunsthandwerk einiges ergänzt werden.

Das bisher Gefagte bezieht sich fast ausschließlich auf die Profanbauten; diese sind es ja, welche zunächst gemeint sind, wenn von deutscher Renaissance-Architektur die Rede ist. Das für die religiösen Bauwerke Charakteristische

Die
hölzernen
Decken.



Stuck-
dekoration.

Fig. 1250. Knochenhauer-Amtshaus, Hildesheim.
Phot. von Stengel & Co., Dresden.

wird am füglichsten bei der Besprechung der wenigen einzelnen Denkmale besprochen.

III. DAS ORNAMENT IN DER DEUTSCHEN RENAISSANCE.

Das deutsche Renaissance-Ornament ist nicht so wunderbar geschmackvoll wie das italienische, nicht so fein entworfen wie das französische und das davon

abhängige niederländische, aber es bildet doch für sich einen äußerst wichtigen, äußerst schönen und äußerst reichen Formschatz. Der beste, schönste Teil desselben sind die Motive, welche auf italienische, zumal oberitalienische Anregungen zurückzuführen sind, nämlich das Rankenwerk, die Grotteske, die Trophäe, teilweise auch die Moreske und Kartusche, während andere Formen, wie das Roll- und Knorpelwerk, das Beschlägornament der deutschen Renaissance eigentümlich sind.

Der Deutsche verwendet im Rankenwerk oder der Arabeske vielfach die gleichen Blattformen und Motive, ähnliche Reihungen und Linienführung wie der Italiener, allein er zeichnet die Blätter fleischiger, breiter; die Spiralen werden gedrängter, der Zug der Linie verliert an Elastizität, und die Motive werden gehäuft. Seit den urältesten Zeiten mischt sich in den Geschmack des deutschen Künstlers neben viel Phantasie auch allerlei Phantastik. Sie spukt auch noch im Renaissance-



Fig. 1251 u. 1252. Hohes Haus in Wolfenschießen (Schweiz): Plan u. Aeußeres. Nach E. Gladbach, Schweizer Holzstil, und G. von Bezold, Renaissance in Deutschland.

Ornament, indem die vegetabilischen und anderen Motive von Fratzen, Masken, allerlei dekorativ ausgezogenen Gestalten durchsetzt werden. Ein anderes charakteristisches Zeichen ist das öftere Auslaufen der Pflanzenformen in Spiralen und Schnecken, welche andern, fremden Stoffen entlehnt sind. Zu den glücklichsten Leistungen zählen manche Holzschnitzereien im Nordwesten (Kapitelstuhl des Domes und Chorgestühl [Fig. 1259] in St. Ludger in Münster). Soll ferner aus dem vielen Schönen das Allerschönste genannt werden, so müssen die Dekorationen am Schloß in Dresden und andern sächsischen Werken, an den Friedhofarkaden (Fig. 1258) in Halle, an der Plaffenburg, in der Trausnitz, an den schlesischen Werken etc. in erster Linie genannt werden.

Die Bedeutung der Grotteske ist schon in der klassischen Kunst der Römer, sodann bei Gelegenheit der Loggien Raphaels erklärt worden. Sie fand in der deutschen Renaissance Aufnahme als plastisches Relief vorzüglich in Pilasterfüllungen und Friesen, wo sie mit den Eigentümlichkeiten des Rankenwerks behandelt wird. Als farbige, malerische

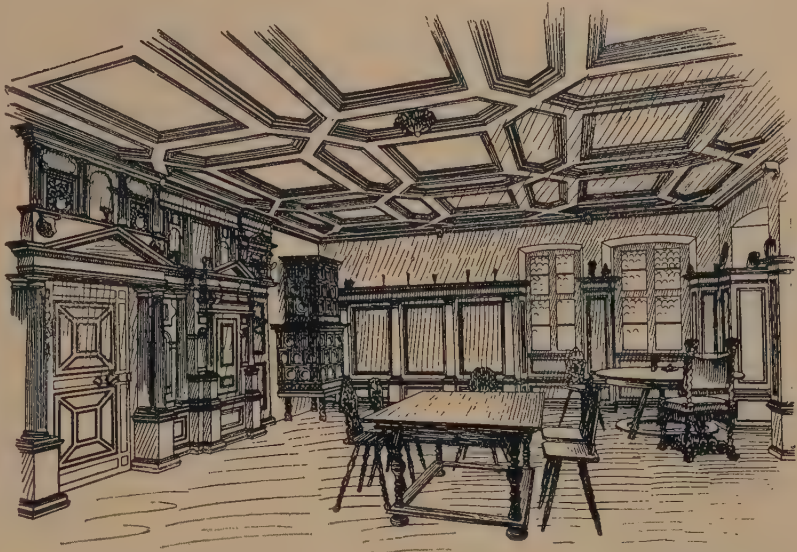


Fig. 1253. Zimmer des Bibra'schen Haufes. Nürnberg. Nach G. von Bezold.

Wanddekoration, was die Grotteske ursprünglich ist, finden wir sie z. B. im Fuggerhaufe in Augsburg. Sie wurde unter der Leitung der Niederländer Friedrich Sustris, später des Pieter de Witte, genannt Candid, ausgeführt. Unter ihnen arbeiteten mehrere Italiener, wie Ponzano, welche die Grotteskenmalerei schon in ihrer Heimat betrieben hatten. Die Fuggerzimmer bieten in diesem Genre das Beste auf deutschem Boden, sodann die Burg Trausnitz (Fig. 1260) bei Landshut, die Residenz in München etc.

Trophäenartige Reihungen (Fig. 1261 u. 1262) in Friesen und Pilasterfüllungen kommen oft vor, besonders in den Holzschnitzereien der Wandtäfelung. Abgesehen von den Waffentrophäen werden in ähnlicher Weise Gegenstände der

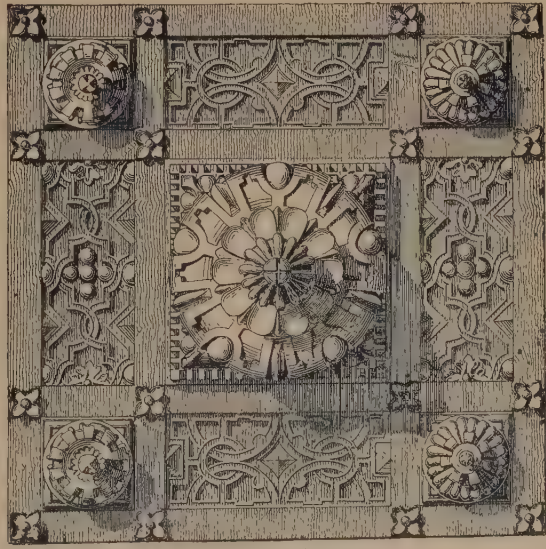


Fig. 1254 und 1255. Teile der Stuckdecke des Saales im Fürsteneck, Frankfurt a. M., und der Holzdecke im Schlosse zu Jever. Nach Ortwein und Schöffers, Deutsche Renaissance.

Die
Grotteske.

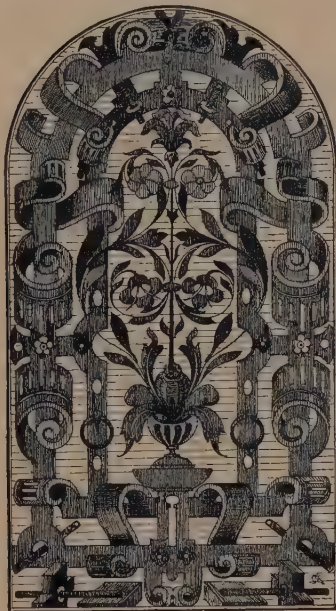
Die
Moreske.Die
Kartusche.

Fig. 1256. Intarsia aus der St. Elisabethenkirche, Breslau. Nach Ortwein & Schöffers.

Musik und Jagd, der Landwirtschaft und der verschiedenen Gewerke angeordnet. Außer dem Spuk und der Phantastik spielt der Humor darin eine Rolle.

Die Moreske entstammt, wie der Name andeutet, der maurischen Kunst. Es ist ein Linien- und Flächenornament, dessen Hauptmotive streng stilisierten Pflanzenformen entlehnt sind. Sein ästhetischer Wert beruht auf dem freien und schönen Zug der mannigfaltig geschwungenen und sich durchschlingenden Linien. Die Moreske findet hauptsächlich bei Intarsien in der Holztäfelung Verwendung zum Schmuck von Friesen, Rahmen, Füllungen u. dgl. Zuweilen werden die Formen aus hellgetonten Fournierhölzern ausgeschnitten (Ausfägearbeit) und auf schwarzbemalte Gründe aufgesetzt. Die Wirkung kann sehr günstig sein, aber es ist doch nur ein abgekürztes, wohlfeiles Verfahren für echte Intarsien.

Die Kartusche (Fig. 1265) wird in sehr verschiedenem Sinne aufgefaßt. Im allgemeinen versteht man darunter einen Zierrahmen. Am öftesten denkt man sich darunter einen Schild, welcher mit reich profiliertem Rahmen, mit Blumen- und Laubwerk,

ganz besonders mit Rollwerk eingefaßt ist. Der Schild selbst trägt Wappen, Inschriften, Masken, Symbole etc. oder bleibt leer. Im besondern ist die Kartusche ein Zierstück, welches aus mehreren übereinander gelegten Flächen besteht, deren ausgeschnittene Enden sich aufrollen, ineinander gesteckt und durchschlungen werden. In dieser Auffassung wird die Kartusche als Rollwerk bezeichnet. Ihre Verwendung ist in der Holzschnitzerei und Steinplastik, in der Stückdekoration und als Flächenornament sehr häufig. Die am meisten charakteristischen Motive scheinen aus der Leder- und Metalltechnik entlehnt.

Rollwerk.

Befchläg-
ornament.

Es ist oben gesagt worden, daß die Formen der Moreske zuweilen ausgefägt und aufgeleimt werden. Einem ähnlichen Verfahren scheint das Befchlägornament zu entstammen. Es sieht sich genau so an, wie wenn aus einer Metallplatte verschiedene geometrische, aus geraden und krummen Linien zusammenge setzte Figuren in Bändern von gleicher Breite ausgeschnitten und mit Nägeln aufgenietet würden. Merkwürdigerweise kommt das Ornament besonders in der Steinarchitektur als Schmuck der Wandflächen vor, von denen es sich in schwachem Relief abhebt. Die Aehnlichkeit mit ausgeschnittenem und gestanztem Metallbefchläge erstreckt sich, wie gesagt, bis auf die Nägel, mit denen es scheinbar befestigt ist. Die Verwendung ist vom 16. bis zum 18. Jahrhundert sehr häufig; ein klassisches Muster bieten die Giebel des Danziger Zeughauses. Um dem Zug der Linien mehr Mannigfaltigkeit zu geben, wird das Befchlägornament (Fig. 1263) oft, besonders in Füllungen, mit Moresken durchsetzt, wodurch es mehr Reiz gewinnt, doch wird man dem Motiv wenig ästhetischen Geschmack abgewinnen können und seine Anwendung in der Steinarchitektur nicht glücklich finden.

Knorpel-
werk.

Vollends unschön ist das Knorpelwerk. Dasselbe scheint wie aus Teigmasse geknetet, bald in Strängen ausgezogen und über- und durcheinander gewurstelt, bald breit gedrückt zu einer Art Blattform oder andern unausprechlichen

Gebilden, gemischt mit allerlei Fratzen und Tiergestalten. Besonders charakteristisch sind ohrenähnliche Voluten und Höhlungen, ferner beulenartige Anschwellungen an den Rändern. Es kommt im Norden bis zum Ende des 17. Jahrhunderts vor; auch im Süden finden sich Beispiele, wie am Chorgestühl (Fig. 1264) der Stiftskirche in Einsiedeln.¹⁾

Es ist nichts Seltenes, daß in einer einzigen Füllung, an einem einzigen Dekorationsstück die genannten und andere ornamentale Motive miteinander vermengt und durchflochten werden; besonders im Pfostenwerk der Türen und in den Umrahmungen der Kamine ergeht sich die Phantasie meistens am freiesten und ungebundensten.

IV. DIE DENKMALE DER DEUTSCHEN RENAISSANCE.

Ueber die Strömungen innerhalb der deutschen Renaissance-Architektur, die echt deutsche und die italienisierende, die süd- und die norddeutsche Richtung ist zu Anfang des zweiten Kapitels das Nötige gesagt worden.

1) Die Epochen.

Was die Denkmale der italienisierenden Renaissance anlangt, so reißen sie sich in der Formbehandlung der italienischen Spätrenaissance ein; ein Teil nimmt bereits Elemente des Barocco in sich auf.

Wann setzt die Renaissance in Deutschland ein? In den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts treten zuerst Renaissanceformen im deutschen Kupferstich und Holzschnitt auf, bald darauf auch im Kunsthandwerk und in der verwandten architektonischen und plastischen Kleinkunst, an Grabmälern, Thoren. Als äußerstes



Eindringen der Renaissance.

Fig. 1257. Wandmalerei in der Gerichtslaube zu Lüneburg. Nach G. v. Bezold.

¹⁾ Es scheint fast unglaublich, daß das tolle Zeug Anklang fand. Verschiedene Werke lieferten Vorbilder für den Knorpelstil; eines von Rütger Kaßmann erschien in Köln, ein zweites von Donat Horn in Nürnberg, ein drittes von Friederich Unteutsch ebenfalls in Nürnberg etc. Das letztgenannte Werk giebt Vorlagen zur Anwendung des unsinnigen Ornaments an Altären, Reliquiarien, Epitaphien, Tischen, Stühlen u. f. w. Man glaubt sich ihnen gegenüber nach Mexiko oder Peru versetzt.

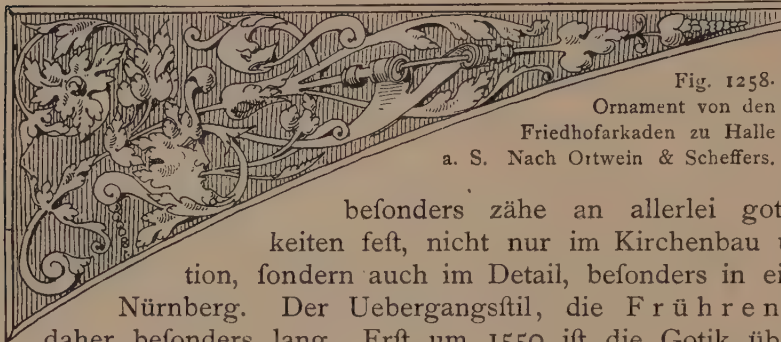


Fig. 1258.

Ornament von den
Friedhofarkaden zu Halle
a. S. Nach Ortwein & Scheffers.

Datum für das Eindringen neuer Stilformen mag das Jahr 1480 angesetzt werden. Man hielt aber auch in Deutschland

besonders zähe an allerlei gotischen Eigentümlichkeiten fest, nicht nur im Kirchenbau und in der Konstruktion, sondern auch im Detail, besonders in einzelnen Städten, wie Nürnberg. Der Uebergangsstil, die *Frührenaissance*, dauert daher besonders lang. Erst um 1550 ist die Gotik überwunden, ohne daß jedoch alle ihre Stilformen aus der Architektur verschwinden.

Frührenaissance.

Hochrenaissance.

Spätrenaissance.

Mit 1550 ist der Beginn der deutschen *Hochrenaissance* zu datieren. Bei dem Mangel einer strengen, festen organischen Grundlage und architektonischen Logik in derselben ist diesem Ausdruck keineswegs eine so hohe ästhetische Bedeutung beizulegen wie für Italien und Frankreich. Die Bauten zeigen seit 1550 einige Jahrzehnte lang ungefähr die gleichen Stileigentümlichkeiten, allein es treten vielerorts Erscheinungen zu Tage, welche man als Kennzeichen einer *Spätrenaissance* oder des Barocco innerhalb der deutschen Renaissance bezeichnen muß. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts erobert sich dieser eigentümliche Barock immer weitere Gebiete. Es ist aber doch ratsam, die Zeit von 1550 bis 1618 oder 1620 als eine einzige Periode zusammenzufassen, da eine Auscheidung von kleinen Phasen der Stilentwicklung doch keine allgemeine Geltung beanspruchen kann.

Im Jahre 1618 begann der ungeliebte Dreißigjährige Krieg; dieser schließt für Deutschland die Stilperiode der Renaissance ab.

Noch eine Bemerkung muß gemacht werden. Die tüchtigern Baumeister unter den Vertretern der deutschen Renaissance konnten sich unmöglich der Wahrnehmung verschließen, daß die Renaissance-Architekten in Italien und Frankreich nach ganz andern als bloß malerischen Prinzipien verfahren und damit höhere Erfolge errangen. Als die deutschen Renaissanceisten deren strenge architektonische Gesetzmäßigkeit in die eigene freie Bauweise einführen wollten, fahen sie bald ein, daß beide Richtungen nicht wohl vereinbar, und daß es folgerichtiger sei, sich ganz und rückhaltlos zur italienischen Renaissance zu bekennen. Darum begründeten die monumentalsten Leistungen der deutschen Renaissance, das Heidelberger Schloß und das ehemalige kurfürstliche Schloß in Mainz, keine Weiterentwicklung.

Entwicklung

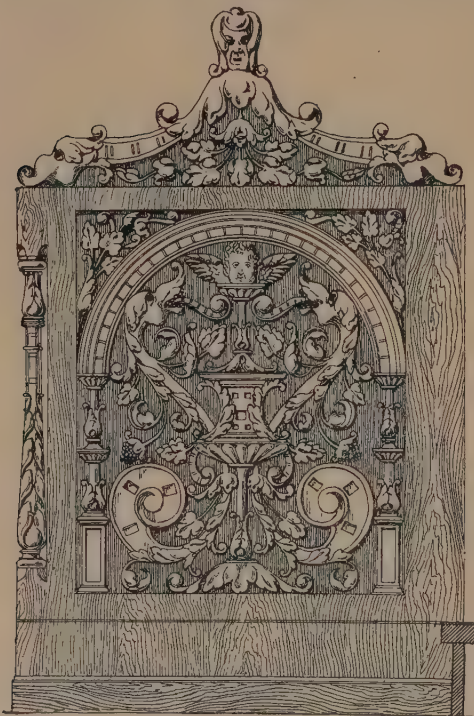


Fig. 1259. Detail vom Chorgestühl in St. Ludger, Münster. Nach Ortwein & Scheffers.

2) Die Denkmale der Frührenaissance.

Wie eben bemerkt worden, haben die zeichnenden Kleinmeister und die Ornamentstecher zur Aufnahme der Renaissance viel beigetragen. Die neuen Stilformen erscheinen sodann in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts im Ornament und in den dekorativen Gliedern von Werken, welche zwischen der Architektur und Plastik liegen, wie an den Grabmälern, Altären, so z. B. in der Fuggerkapelle zu Augsburg (1509—1512), am Sebaldusgrab in Nürnberg, am Grabmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen im Dome zu Mainz (1514), am Hauptaltar zu Annaberg (1522) vom Augsburger Adolf Dowher. Um 1520 stellt Ulrich Heidenreich die Fensterrahmen im Domkreuzgang zu Regensburg, in welchen Gotik und Renaissance sich in völlig naiver Weise durchdringen. Der Turmhelm der St. Kilianskirche (Fig. 1266) zu Heilbronn, welchen Hans Schweiner von Weinsberg zwischen 1513 und 1529 baute, sieht sich an, wie wenn er im Schatten der Certosa in Pavia oder als Nachahmung der Kuppelhauben von St.-Gratien in Tours entstanden wäre. Gewiß ist, daß Oberitalien auf die Renaissance in Deutschland sehr großen Einfluß geübt. Die reinern, geschmackvollern Formen in einzelnen Werken, wie in der genannten Fuggerkapelle, sind auf nähere Beziehungen zu Venedig und andern Städten der Lombardei zurückzuführen.

Einige der wichtigsten Denkmale der Frührenaissance finden sich in Sachsen und Schlesien. Sie zeichnen sich durch großen dekorativen Reichtum im Anschluß an oberitalienische Werke aus. Daß italienische Hände dabei thätig waren, ist unzweifelhaft. Die Formen sind überwiegend italienisch, aber ins Deutsche überfetzt. Was am meisten mitten in allem Guten vermißt wird, ist der Rhythmus, das fein abgewogene Gleichgewicht der echten südlichen Renaissance. Hierher gehörte der um 1530 von Hans Schickentantz erbaute Georgsflügel des Dresdener Schlosses, von welchem das Georgsthor (Fig. 1267) auf der Elbseite noch wohl erhalten ist. Seit 1547 führte Kaspar Voigt von Wierandt den Hauptbau des Dresdener Schlosses aus; erhalten ist der Innenhof, welcher durch den Gegensatz zwischen den sehr einfach gehaltenen Bauzeilen und den reich geschmückten Treppentürmen und der offenen Halle an der Nordseite sehr günstig wirkt. — Ein besonders reiches Prunkstück ist der



Fig. 1260. Grotesken in der Trausnitz. Originalphotogr. von F. Büttner, Landshut.

Frührenaissance.

Erste Werke in Nürnberg, Mainz, Regensburg etc.

Heilbronn.

In Sachsen und Schlesien.

Schloß in Dresden.



Fig. 1261 u. 1262. Trophäen im Hirschvogelsaal, Nürnberg. Nach G. v. Bezold.

Portalbau (vgl. Einschaltbild) des Pfaffenschlosses zu Brieg (Schlesien). Herzog Friedrich II. begann den Neubau um 1544; Herzog Georg führte ihn weiter; italienische Arbeiter stunden in seinem Solde, als Baumeister wird seit 1547 Jakob Baar, seit 1576 sein Schwiegersohn Bernhard Niuron genannt. Die Abstufung der Baumassen nach oben zeugt von gutem Geschmack; die an sich schöne Dekoration dagegen ist überall gleich verschwenderisch angebracht. Am Sockel des ersten Geschosses erscheint Herzog Georg mit seiner Gemahlin; das Obergeschoss ist mit vierundzwanzig Ahnenbildern geschmückt. — Am Schloß Dippoldiswalde (Fig. 1268) wurde 1530 bis 1550 die Hofseite des Mittelbaues mit schönen Pilastern und Simsen gegliedert; aber die ersten stehen durch ihre Magerkeit in auffallendem Mißverhältnis zu den letzten und den Bauflächen. — Am Schloß Hartenfels in Torgau zeigen die 1532–1544 von Konrad Krebs aufgeführten Flügel noch den spätgotischen Vorhangbogen an den Fenstern; der Treppenturm ist ein Prachtstück der Frührenaissance.

3) Die Denkmale der Hoch- und Spätrenaissance in Süd- und Mitteldeutschland.

1. Privathäuser. — Keine Stadt Oberdeutschlands ist so reich an schönen und interessanten Privathäusern wie Nürnberg. Kein zweiter Ort hielt auch so zähe bis ins 17. Jahrhundert hinein an allerlei gotischen Formen und Erinnerungen, besonders an Decken und Geländermotiven, fest wie Nürnberg.

Die Nürnberger Häuser, deren Anlage in gotischer Zeit ausgebildet wurde, zeigen meistens eine einfache, wenig gegliederte Fassade; nicht einmal die Stockwerke werden durch Simse bezeichnet, die Fenster schließen oben in einem Segmentbogen ab; im Innern der Häuser befindet sich ein schmaler, langgezogener Hallenhof, dessen unterstes Stockwerk meistens aus Stein, die oberen aus Holz gebaut sind; in einer Ecke ist eine gewöhnlich vortretende Wendeltreppe angelegt. Manche dieser Hallenhöfe besitzen einen intimsten Reiz und zeichnen sich durch reiche Formenbildung aus. Die Zimmer — die reichst ausgestatteten liegen im zweiten Stockwerke — sind in der Regel an Wänden und Decken getäfelt.

Einige der merkwürdigsten Häuser gehören noch der vorausgehenden Epoche der Frührenaissance an, so das Tucherhaus (um 1534) in der Hirschelgasse. Die Formen sind zum guten Teile gotisch, ernst und würdig; zwei Gelasse haben Renaissance-Täfelung, welche einfach, aber von der edelsten, vornehmsten Wirkung ist.

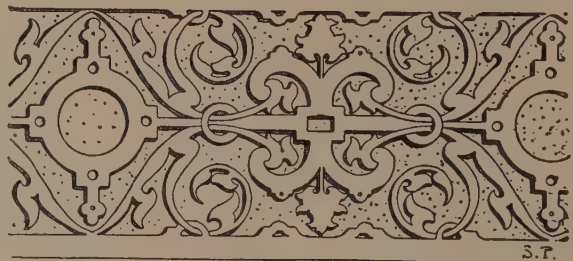


Fig. 1263. Beschlägorname mit Moresken. Nach G. v. Bezold, Baukunst d. Renaissance.

Den Frührenaissance-Typus zeigt auch das hohe Topplerhaus am Paniersplatz mit den eigentümlichen, gotisierenden Fialen am Giebel. Das Krafft'sche Haus in der Theresienstraße und das Imhoff'sche am Aegidienplatz besitzen schönste Hallenhöfe, welche noch vielfach gotischen Schnitt zeigen.

In der Spätzeit übertrifft das Pellerhaus (vgl. Einschaltbild und Fig. 1269 u. 1270) alle andern an künstlerischer Bedeutung. Die Fassade ist von imponanter Wirkung: die drei Stockwerke bauen sich in kräftiger Rustika auf; darüber erhebt sich ein dreigeschoffiger Giebel mit reichen Pilastern, Karyatiden, Sockelmotiven in den einzelnen Geschoffen, Konfolengefimsen, Beschlägornamenten, ausladenden Pyramiden u. f. w.; von dem massigen, ganz schmucklosen Erdgeschoß an bereichern sich die Stockwerke von Stufe zu Stufe, bis der Bau in lauter Ornament und in der Muschel des Giebels ausklingt. Von der günstigsten Wirkung ist auch der Hallenhof mit Halbkreisarkaden und Galerien in drei Geschoffen und erkerartigen Ausladungen an drei Seiten, die Bogen, Fensterrahmen, Pilaster, Halbsäulen etc., alles in zierlichen Bildungen. Aber merkwürdig, noch im Beginn des 17. Jahrhunderts (1605) ist das Erdgeschoß mit Netzgewölben eingedeckt, und die Geländer ahmen gotische Zeichnung nach. Die Täfelungen in manchen Zimmern sind reich bis zur Ueberladung; das letzte muß besonders den Kaminthüren vorgeworfen werden. Uebrigens stimmt im Pellerhaus wie in zahllosen andern Bauten alles zusammen. Mit den drei bildenden Künsten hält das Kunsthandwerk des Schlossers, Schmieds, Hafners etc. gleichen Schritt, wie wir anderwärts sehen werden; sogar die Schlöte der Dachkamine nehmen interessante Formen an.¹⁾ Auch die deutsche Renaissance ist in dieser Beziehung allumfassend.

Zwei andere Städte, welche zum großen Teil ihr heimeliges, bürgerlich stolzes, „altdeutsches“ Aussehen bewahrt haben, sind Rothenburg an der Tauber und Ulm. Beide besitzen vorzügliche Häufertypen (Fig. 1271 u. 1272) mit riesigen Giebeln, luftigen Erkern, schönen Höfen, prächtigen Täfelungen. In Ulm sind an einigen Fassaden Malereien in Sgraffito und andern Techniken vorhanden. In Ober-

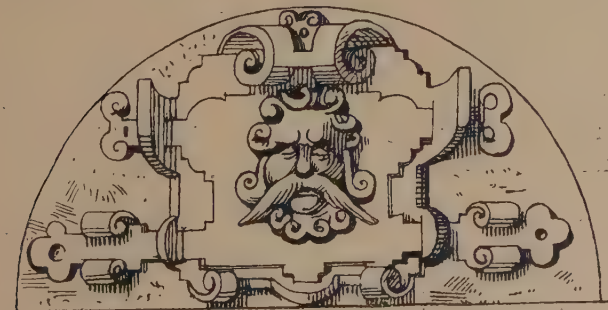


Fig. 1265: Ornament v. Rathaus, Emden.-N. Ortwein & Scheffers.

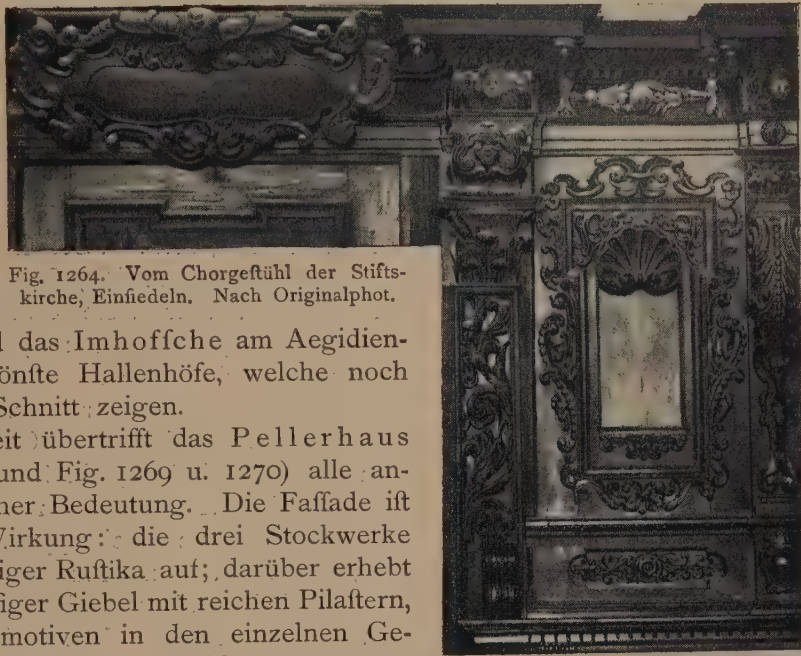


Fig. 1264. Vom Chorgestühl der Stiftskirche, Einfeldeln. Nach Originalphot.

Topplerhaus.

Krafft'sches und Imhoff'sches Haus.

Pellerhaus.

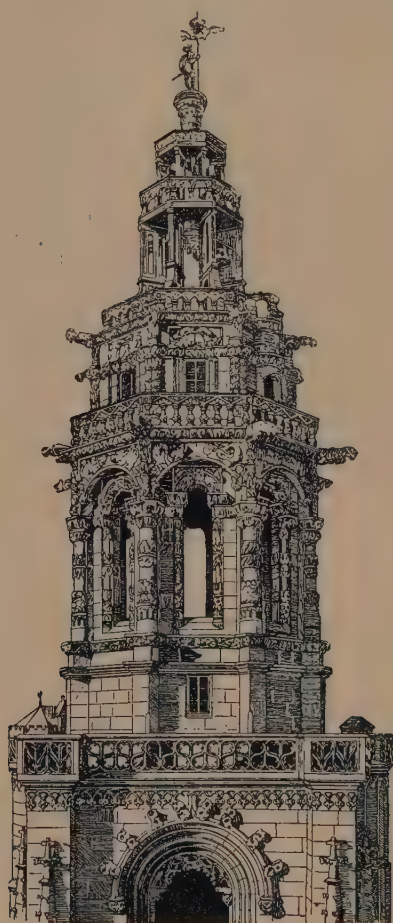
Häuser in Rothenburg und Ulm.

¹⁾ Ortwein-Scheffers geben in ihrem großen Werke eine Auslese, die ganz überraschend ist.

Fugger-
haus in
Augsburg.

Tirol und
Oester-
reich.

Schweiz.



Das Rat-
haus der
Renaif-
fance.

Fig. 1266. Turmhelm der St. Kilians-
kirche, Heilbronn. Nach G. v. Bezold.

franken ist die alte bischöfliche Residenz in Bamberg eine schöne Baugruppe; die Hauptfront ist zweistöckig mit hohem Giebel und schönem Erker; weiter zurück liegt der Treppenturm. Die Nebengebäude mit Galerien sind in Fachwerk aufgeführt. — In Augsburg ist das Fuggerhaus durch seine Größe bemerkenswert; die kahle Straßenfront ist für malerischen Schmuck berechnet; die köstlichen Grottesken in zwei Sälen des Innern sind früher erwähnt worden. — Andere Städte, welche besonders schöne Renaissance-Privathäuser besitzen, sind: in Schlesiens Breslau, Brieg, Neisse, ferner Görlitz, Halberstadt, Erfurt, Frankfurt, sehr viele Ortschaften an der Mosel und am Rheine, wie Heidelberg, Mainz, Bacherach etc., im Elsaß Kolmar (Fig. 1273), Kaisersberg etc. — Die Anlage des Privathauses in Tirol und Oesterreich ist stark von Italien beeinflusst; ein beliebter Schmuck sind offene Hallen den Straßen entlang, Lauben in den Obergeschossen und Freitreppen. — Die Schweiz besitzt, außer den Häusern mit bemalten Fassaden, auf dem Lande besonders Blockhäuser (Fig. 1275); unter den ersten zeichnen sich manche durch den stattlichen Aufbau, unter den letzten durch den eigentümlichen ländlichen Reiz aus. Die innere Ausstattung des bessern Bürgerhauses besitzt ebenfalls bei aller Einfachheit das Gepräge traulicher Häuslichkeit. In den Wohnungen der Junker und der wohlhabenden Bürger und mehr noch in den Zunftstuben finden sich Decken und Wandgetäfel, welche den Vergleich mit dem Besten in Deutschland herausfordern, wie die Ausstattung eines Zimmers im Seidenhofe (vgl. Einschaltbild) in Zürich (von 1620, jetzt im Landesmuseum daselbst), ferner mehrere Gemächer im Freulerschen Hause (vgl. Einschaltbild) in Näfels, welches hier zu nennen, obwohl es erst 1646 gebaut wurde.

2. Rathäuser und andere öffentliche Bauten. — Der selbstbewußte kräftige Bürgerfinn offenbart sich in der Zeit der Renaissance vor allem

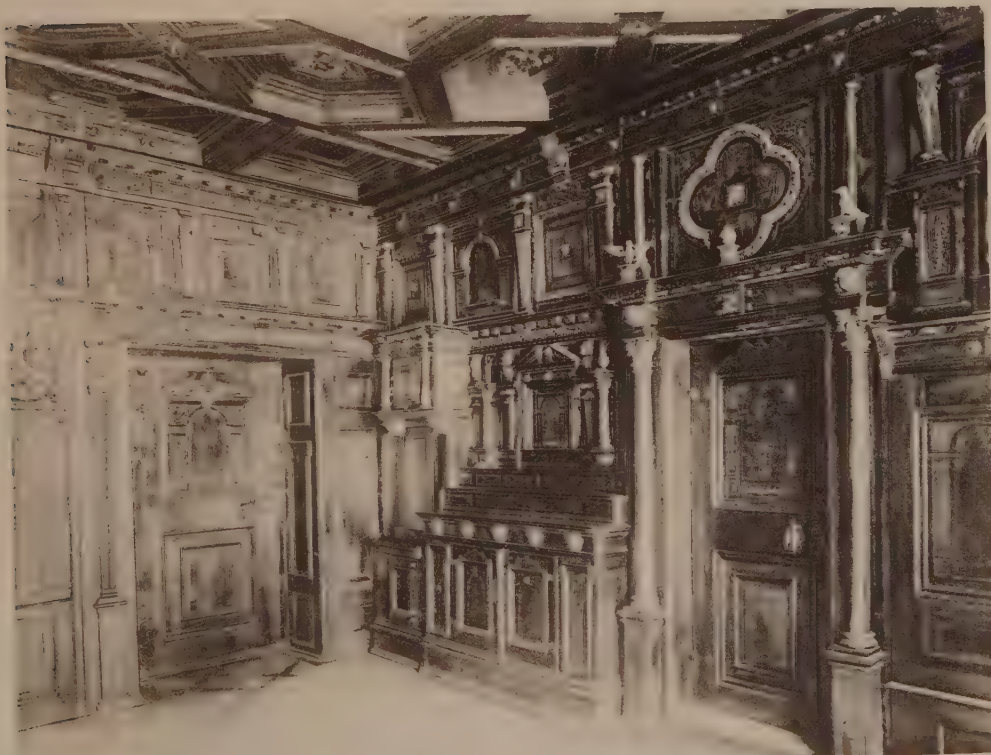
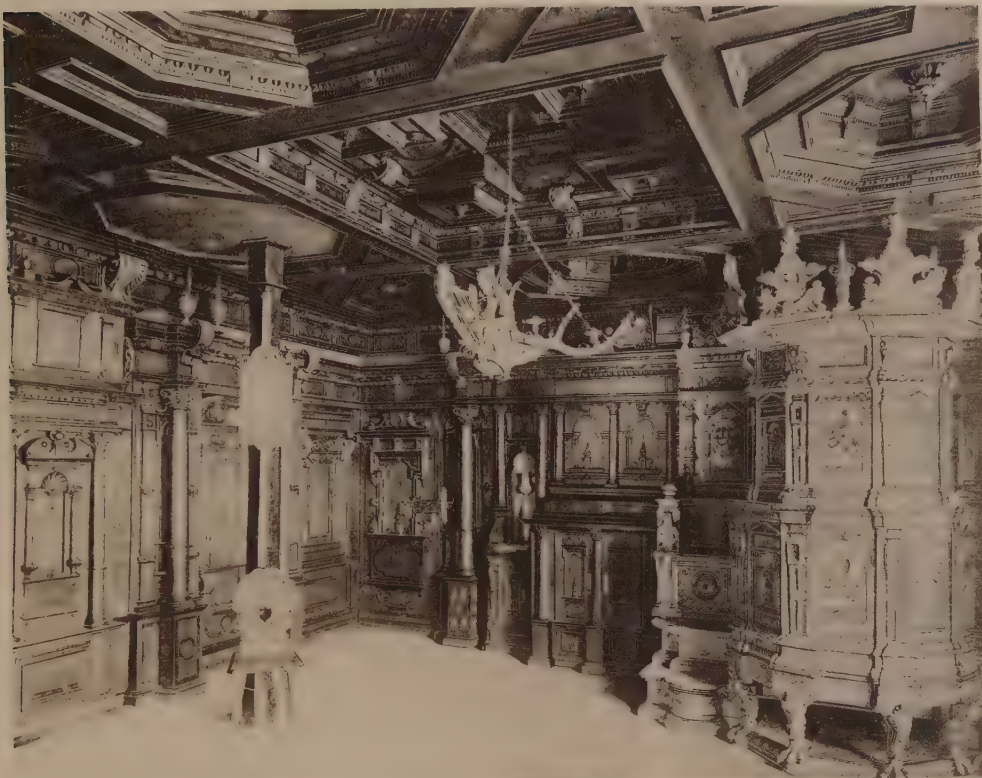
in den Rathausbauten, welche in großer Zahl ausgeführt wurden. Außer durch ihre Größe und reiche Ausstattung mit Giebeln und Erkern machen sich die Bauten durch andere Bildungen bemerklich. Das Erdgeschoß erschließt sich meistens in offenen Arkaden und Hallen, zu welchen große Rampen und Freitreppen hinaufführen. Ein großer Uhrturm darf nicht fehlen; oft dient er auch als Treppenthaus, gewöhnlicher wird ein eigener Treppenturm meistens lose, zuweilen auch recht originell angefügt.

Rathaus in
Konstanz.

Luzern.

Gehen wir vom Süden nordwärts; so interessiert zuerst das Rathaus zu Konstanz (vgl. Einschaltbild); es ist aus Stein gebaut mit schön umrahmten Rundbogenfenstern, Giebeln und Treppentürmen; die Fassade ist bemalt, in dem kleinen Hof webt eine unbeschreibliche Poesie. — Das Rathaus in Luzern

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



ZIMMER AUS DEM SEIDENHOF, IM LANDESMUSEUM, ZÜRICH;
GEMACH IM FREULERSCHEN HAUSE IN NÄFELS.

Nach Photographien von J. Nöhring, Lübeck.

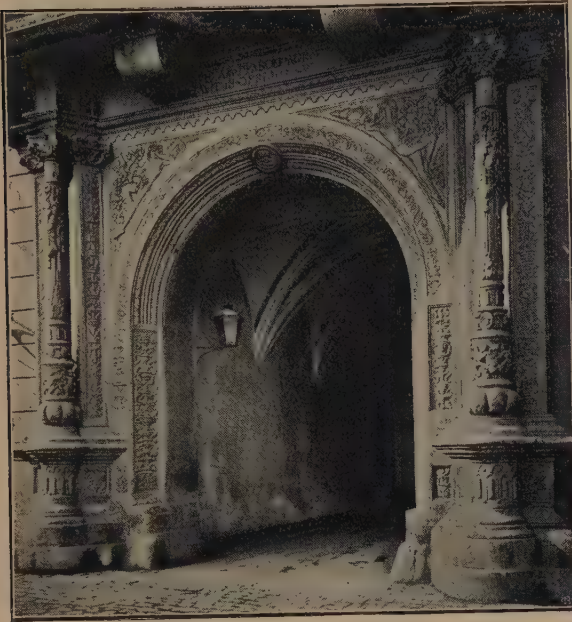


Fig. 1267. Georgsthor am Schloß zu Dresden.
Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

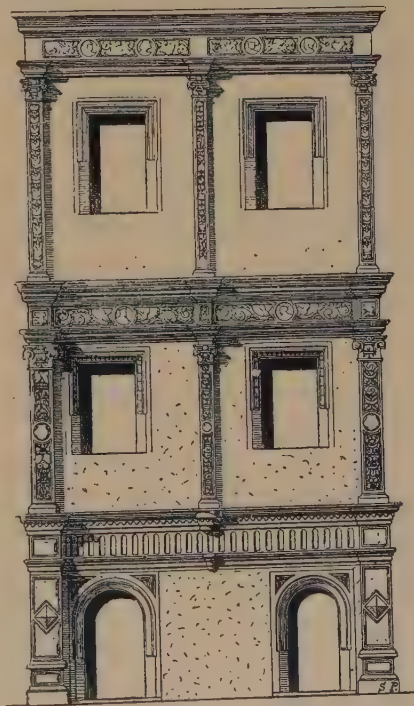
(vgl. Einschaltbild), am Ufer der Reuß, baut sich an der Flußseite auf offenen Rustika-Hallen auf, dieselben fehlen an der Nordseite infolge des steil ansteigenden Ufers. Die sehr günstige Wirkung beruht auf der Abstufung der Geschosse. Die Rundbogenfenster über den Arkaden sind noch von Rustika umrahmt, während die leicht profilierten Fenster des zweiten Stockwerks mit geradem Sturz und einer schön dekorierten Verdachung abschließen. Der Bau wurde 1601—1606 von Antony Yfenmann aufgeführt. — Die Rathäuser im Elsaß, in Ensisheim (Fig. 1274), Amerfschweier, Mülhausen (vgl. Einschaltbild) sind einfacher gehalten und erinnern noch sehr stark an die Gotik. — Ein sehr imposanter Bau ist das Rathaus zu Rothenburg

Ensisheim,
Mülhausen
etc.

Rothen-
burg.

a. d. T. (vgl. Einschaltbild). Im Jahre 1572—1591 wurde der ältere gotische Bau teilweise abgetragen und demselben das neue Haus vorgelegt. Eine große Freitreppe führt zur Pfeilerhalle des Erdgeschosses hinauf, welche als Terrassenbau abschließt. Ein Treppenturm und ein Erker, beide über polygoner Grundfläche, vervollständigen die Silhouette. Als Baumeister wird Wolff aus Nürnberg genannt. Regelmäßiger in der Anlage und gefälliger im Aufbau sind die schönen, einander ähnlichen Rathäuser zu Altenburg und Schweinfurt: Jenes wurde 1562 bis 1564 von einem Meister Nikolaus Grohmann aufgebaut; die Hauptfront wird durch eine schöne, hohe Treppe und zwei Erker in den Ecken, die Schmalseiten durch hohe, geschweifte Giebel ausgezeichnet. Das Rathaus in Schweinfurt entstand um 1570; als Baumeister erscheint Nikolaus Hoffmann. Der Hauptfront ist in der Mitte ein Baukörper vorgesetzt und demselben der Treppenturm eingefügt.

Unter andern öffentlichen Bauten sind vorab diejenigen zu nennen, welche dem Unterrichte gewidmet sind. In Helmstedt baute unter dem Herzog Heinrich Julius (1593—1612) Paul Franke die Universität. Der Bau ist nicht groß, aber durch reichgeschmückte Thore, Giebel, Fensterbegrünungen und einen schlanken Treppenturm ausgezeichnet. — Die vom Bischof Julius Echter



Altenburg
und
Schwein-
furt.

Universität
in Helm-
stedt.

Fig. 1268. Schloß zu Dippoldiswalde.
Nach G. von Bezold.

Univerſität in Würzburg. Gymnaſium in Ansbach etc. von Meſſelbrunn, an deſſen Namen ſich ſo manche edle Stiftung knüpft, in Würzburg erbaute Univerſität gehört zu den Werken italieniſierender Renaissance. Zu nennen ſind ferner das Gymnaſium in Ansbach (1563), jetzt Bezirksgericht, die Gymnaſien in Rothenburg a. d. T., in Koburg von Wolff etc. — In Schaffhaufen baute Johann Jakob Meyer 1617 das ſtattliche Zeughaus.

Städtebilder. Interſſanter und entzückender als einzelne Bauten ſind ganze Stadtbilder oder wenigſtens Straßendurchſichten und Plätzeanſichten, welche im ganzen und großen den Charakter der Renaissancezeit bewahrt haben. In dieſer Hinſicht übertrifft Nürnberg (Fig. 1276) alles, ihm folgt zunächſt Rothenburg a. d. T.

Ringmauern in Nürnberg. Mehrere Städte haben wenigſtens einen Teil der maleriſchen Ringmauern mit den Zinnen, Türmen, Burgen, Befefigungswerken und Thoren bewahrt. Nürnberg nimmt auch in dieſer Beziehung den erſten Preis vorweg. Manche kleinere Städte, welche mit der Zeit das Weichbild nicht ſehr ſtark erweiterten, beſitzen noch überrafchend maleriſche Werke einſtmaliger Wehrkraft, wie Nördlingen, Ueberlingen, Schaffhaufen (Unod), Luzern (die die Stadt von der Landſeite abſperrende Muſegg), Freiburg im Uechtland etc. Vieles ſtammt freilich aus gotiſcher Zeit.

Das Schloß der Renaissance.



3. Schlöffer. — So rafch und ſo gründlich wie in Frankreich ging man in Deutſchland nicht von der mittelalterlichen Schutz- und Trutzburg zum wohnlichen, heitern, glänzenden Schloßbau über. Die Umänderung vollzieht ſich, kommt aber in dieſer Periode noch nicht völlig zum Abſchluß. Allerdings wird mehr Regelmäßigkeit in

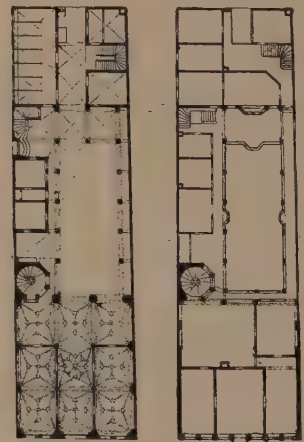
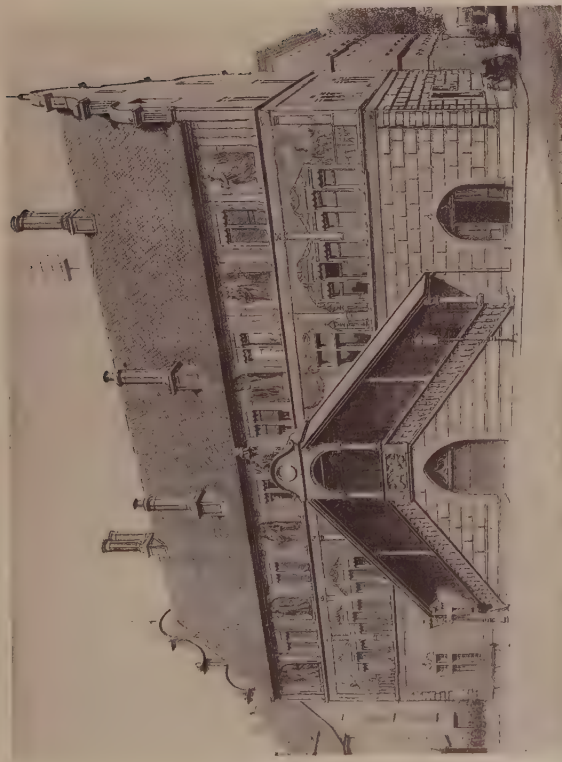


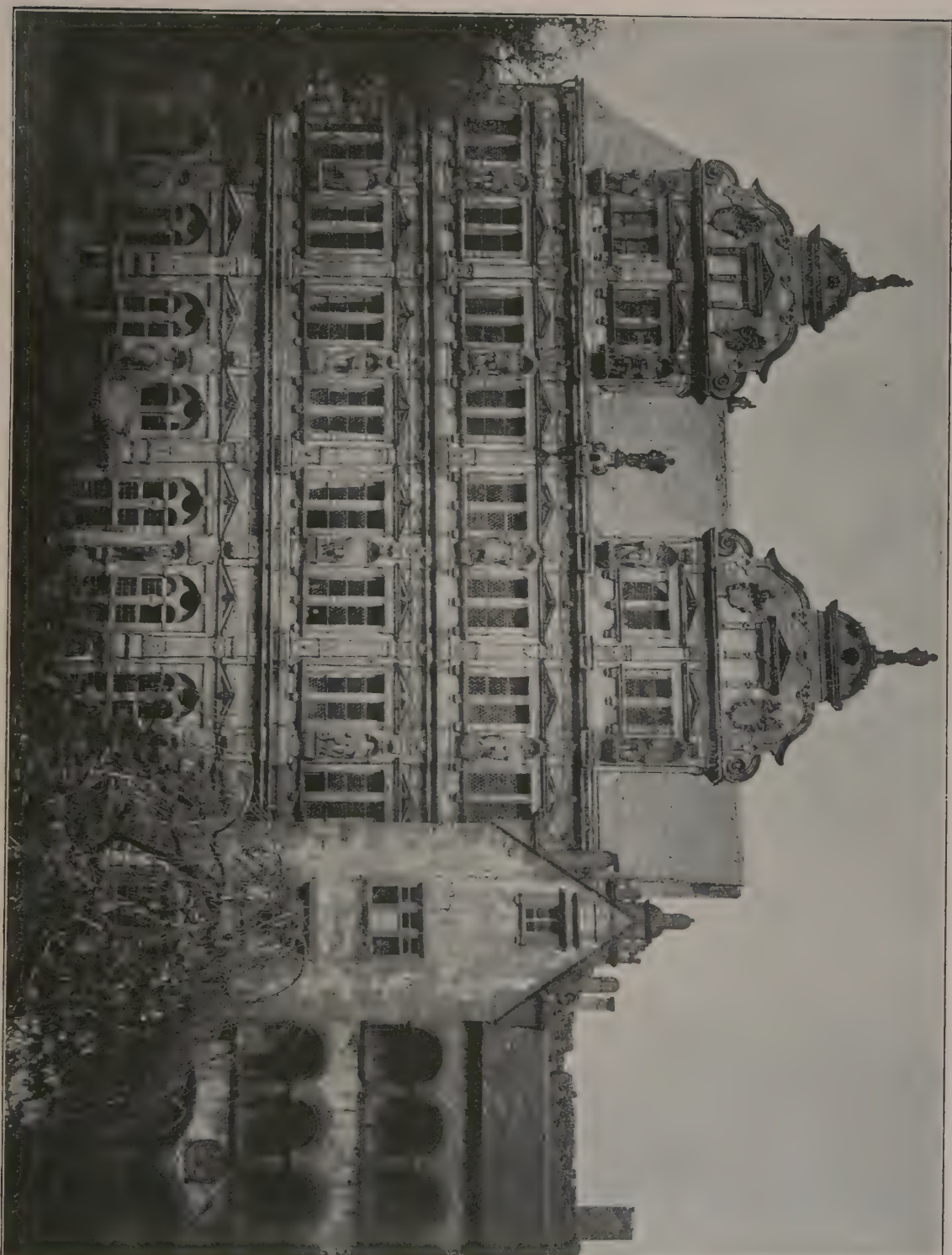
Fig. 1269. u. 1270. Pellerhaus zu Nürnberg: Hof und Grundriß. Nach Photograph. der Graph. Geſellſchaft. Berlin, und nach Ortwein & Scheffers, Deutsche Renaissance.

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



DAS RATHAUS VON MÜHLHAUSEN I. E., KONSTANZ, LUZERN UND ROTHENBURG O. D. T.

Nach Photographien der Photoglob Co., Zürich, der Graphischen Gesellschaft, Berlin, und von G. Sommer & Sohn, Neapel.



SCHLOSS ZU HEIDELBERG: FRIEDRICHSBAU.

Nach Photographie der Graphischen Gesellschaft, Berlin.

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



SCHLOSS ZU HEIDELBERG: OTTO-HEINRICHSBAU.

Nach Photographie von F. Finsterlin, München.

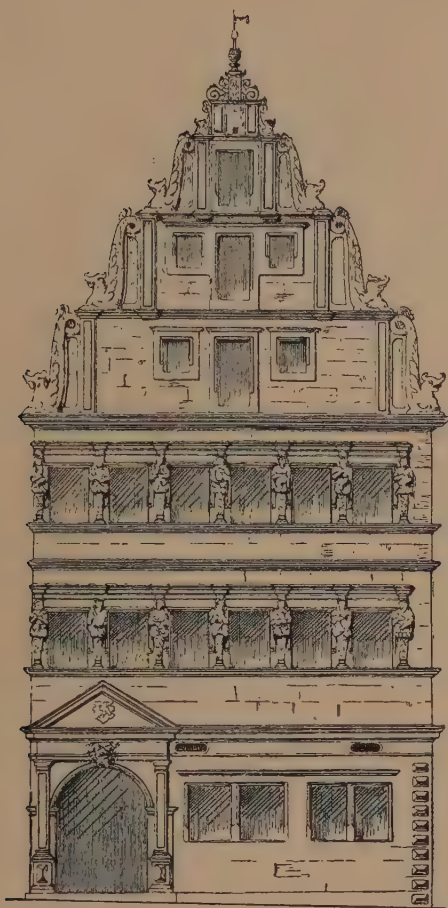


Fig. 1271. Haus in der Schmiedgasse, Rothenburg a. d. T. Nach Dehio, Kunstgeschichte.

und gehen rheinabwärts, um dann gegen Osten umzubiegen und durch Franken, Bayern und Schwaben nach der Schweiz und Oesterreich zurückzukehren.

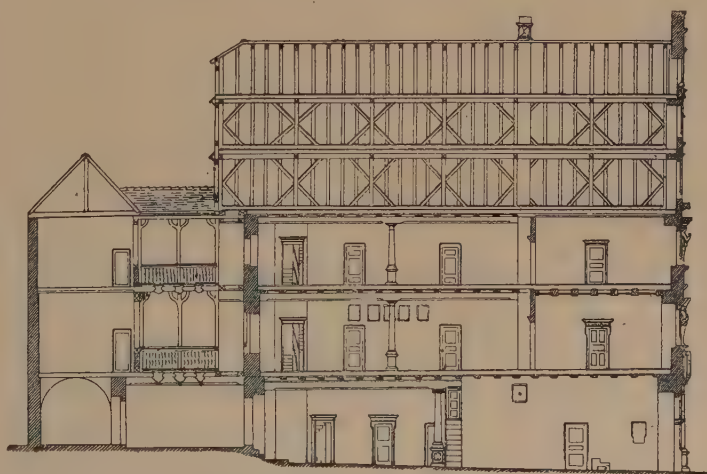
Das Schloß Heiligenberg, in der Nähe des Bodensees, von den Grafen gleichen Namens um 1276 gebaut, wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vom Grafen Friedrich von Fürstenberg durch das Anfügen von drei Flügeln zu einem geschlossenen Rechteck erweitert. Heiligenberg besitzt einen architektoni-

Kunstgeschichte, I. Bd.

der Anlage, mehr Bequemlichkeit für den Verkehr im Innern durch Treppen und Gänge, helle Beleuchtung und freundlich reiche Ausstattung angestrebt, allein manches aus der Zeit der Wehrburg wird zähe festgehalten, so die Wendeltreppe, das Netzgewölbe besonders in Kapellen und Gängen u. dgl. Von dem französischen Schloßbau nahm man die Vorliebe für Pavillons oder Eckbauten und für Mittelrisalite an; die Gruppierung der Bauten an drei oder vier Seiten eines rechteckigen Hofes stammt ebendaher. Die Höfe werden gern in einem oder allen Gefchoßen von offenen Arkaden und Hallen umzogen. In Oesterreich und Tirol wird dies zur Regel. Das Erdgeschoß ist für Wirtschaftsräume bestimmt. Im ersten Geschoß befindet sich die Herrschaftswohnung. Ein Repräsentationsaal für feierliche Empfänge und Festlichkeiten, der mit allem Prunk ausgestattet wird, darf nicht fehlen; seine Abmessungen in der Länge sind meistens sehr groß, weniger für die Breite, am wenigsten für die Höhe.

Die Renaissancezeit sah in Deutschland wenig ganz neue Schlösser entstehen; meistens wurde bereits Vorhandenes umgebaut oder Neues an Bestehendes angefügt.

Wir beginnen den Rundgang durch Süddeutschland mit dem Großherzogtum Baden



Heiligenberg am Bodensee.

Fig. 1272. Durchschnitt des Hauses in der Schmiedgasse, Rothenburg a. d. T. Nach Ortwein & Scheffers, Deutsche Renaissance.



Gottesau.

Fig. 1273. Pfisterhaus, Kolmar. Originalzeichn.

schen Raum, der fast sondergleichen ist, den Ritterfaal (Fig. 1277), 36 m lang, 11 m breit, aber nur 7 m hoch, von allen vier Seiten festlich erleuchtet. Die reiche Ausstattung entspricht der monumentalen Größe. Einzig in ihrer Art ist die aus Lindenholz geschnitzte Decke. Sie ruht über dem braunen Getäfel der Wände auf zwanzig reichgeschnitzten Konsolen. Sie selbst erhält ihre Gliederung durch das viermal wiederholte Hauptmotiv, einen Kreis, in welchen geradlinige geometrische Figuren einschneiden. Die Rahmen sind kräftig profiliert, die Flächen mit den reichsten Rosetten, Kartuschen, mit Ranken- und Rollwerk neben einer Unzahl von Karyatiden, Putten, Kriegerern, Masken, Grottesken etc. geschmückt. Der Grund ist ein warmer, brauner Holzton; was aus der Fläche als Rahmen oder Zierat heraustritt, ist bemalt; die Farbestimmung geben Blau, Grün, Rot, Inkarnat, Gold und Silber. Auch die Schloßkapelle besitzt reiche Holzdecken, deren Bemalung sich an die mittelalterliche Ueberlieferung anschließt. — Das Schloß Gottesau bei Karlsruhe, jetzt Artilleriekaferne, wurde an

der Stelle des gleichnamigen Benediktinerklosters vom Markgrafen Ernst Friedrich seit 1588 gebaut. Es wurde von widrigen Geschicken hart mitgenommen, behielt aber ziemlich treu die ursprüngliche Gestalt, nur den Türmen wurden statt der spitzen Helme schwerfällige Kuppelhauben aufgestülpt. Das Schloß bildet einen länggestreckten Gebäudetrakt mit runden Ecktürmen. Die Pilasterarchitektur nähert sich dem italienischen Barocco.

Das Schloß
zu Heidel-
berg.

Teile des-
selben.

Der alles in allem merkwürdigste Profanbau der deutschen Renaissance war das Schloß zu Heidelberg (vgl. Einschaltbilder und Fig. 1278 u. 1279). Dasselbe ist ein Konglomerat, dessen Bauteile sich um einen trapezförmigen Hof auf einem Vorsprung des Gaisberges oberhalb der Stadt lagern und aus verschiedenen Zeiten stammen. In der Mitte der Westseite auf dem vorgefchobenen Punkte steigt in fünf Geschossen der Rudolfsbau aus dem Jahre 1295 empor. An ihn lehnt sich südlich der Ruprechtsbau vom Anfang des 15. Jahrhunderts mit dem großen über 30 m langen und 15 m breiten „Königsfaal“, nordwärts die 1348 geweihte Kapelle. Im Anfang des 16. Jahrhunderts entstand der großartige, umfangreiche Ludwigsbau (Ludwig V. 1508—1544) im Süden und Südosten. Friedrich II. (1544—1556) baute im Nordosten einen neuen Palast, den sog. gläsernen Saalbau. An ihm kommen die neuen Stilformen, und zwar der Frührenaissance zur Anwendung. Gegen die Hoffseite öffnen sich die drei Geschosse in freien, schönen Loggiengängen; fast die Hälfte wird heute durch die sofort zu nennenden Bauten verdeckt.

Otto-Hein-
richsbau.

Seit 1553 fügte der Pfalzgraf Otto Heinrich an der Ostseite zwischen den frühern Gebäudeteilen den nach ihm benannten Otto-Heinrichsbau ein; 1563, vier Jahre nach dem Tode des Gründers, der auch das Schloß Neuburg

an der Donau begonnen hatte, stand er fertig da. Eine doppelläufige Treppe führt zu dem reichgeschmückten Thore hinauf, welches die Formen eines römischen Triumphthors nachahmt; Karyatiden statt der Säulen flankieren den hohen Thoreingang. In der Attika des mittleren Aufbaues steht die große Wappentafel, wieder von Karyatiden eingefasst; die Zwickel schildern Löwenkämpfe; über der Attika erscheint zwischen Rollwerk das Bild Otto Heinrichs. Die Wirkung des Prachtthors liegt weniger in der architektonischen Anlage und in den Verhältnissen, als im starken, kräftigen Relief und im dekorativen Reichtum. Serlio verlangt, daß die Höhen der Ordnungen in den drei Stockwerken eines Palastes vom Erdgeschoß an wie 10 zu 7,5 und 5,03 sich verhalten, oder daß die Ordnung des Erdgeschoßes zur Summe

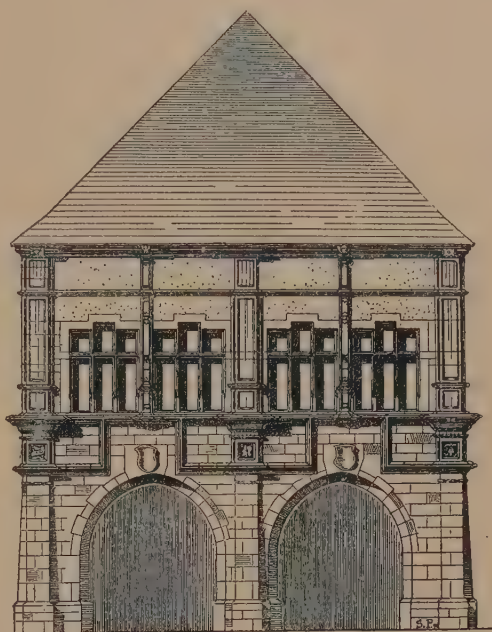


Fig. 1274. Rathaus von Ensisheim. Nach G. v. Bezold.

der beiden obern Ordnungen im Verhältnis von 10 zu 13,3 stehe. Die Höhen am Otto-Heinrichsbau verhalten sich wie 10 zu 6,5 und 5,7, oder wie 10 zu 12,2. Das Auge des Baumeisters hatte sich offenbar an italienischen Baudenkmalen gebildet. Das hohe erste Stockwerk erhebt sich über einem Unterbau, der aber sehr wenig mitspricht. Die Fenster des Erdgeschoßes erhielten wegen ihrer Höhe Kreuzsprossen, welche, wie die Rahmen und die hohen Giebelbekrönungen, sehr reich ornamentiert sind. Kräftige Rustikapfeiler fassen je zwei Fenster zu einer rhythmischen Einheit zusammen. Zwischen den so verbundenen Fensterpaaren sind Nischen ausgetieft, in welchen große Statuen stehen. Schöne,



Fig. 1275. Wirtshaus zur Treib (Schweiz). Phot. v. Gebr. Wehrli, Kilchberg.

stark markierte Simse trennen die Stockwerke energisch voneinander. Die beiden obern Gefchoße, deren Höhen in dem angegebenen Verhältnis abnehmen, sind rhythmisch gegliedert wie das Erdgeschoß. Die Formen werden weicher und zarter. Den Rustikapilastern unten entsprechen im Mittelgeschoß fein ornamentierte Wandfäulen, im Obergeschoße kannelierte Halfäulen. Der Gesamteindruck der Fassade ist ein äußerst günstiger,

ein Zug von Monumentalität verbindet sich harmonisch mit Anmut und Reichtum. Nur die Fenster im Erdgeschoß erscheinen zu schmal gegenüber der Höhe. Die Formbehandlung ist sehr sauber; im einzelnen kann man wohl dies und jenes nicht mustergültig finden, aber gegenüber dem Ganzen gewinnt man doch die Ueberzeugung, daß die deutsche Renaissance hier die höchste Klafficität und Schönheit, die ihr möglich sind, ausspricht. Einstmals war der Bau von zwei hohen Giebeln bekrönt. Es ist sehr fraglich, ob sie den günstigen Eindruck, den die Fassade jetzt bietet, nicht beeinträchtigt haben, zumal in dem ziemlich schmalen Hofraum. Das herrliche Werk wurde wie das ganze Schloß 1689 durch die Franzosen unter Melac auf den Befehl von Louvois in barbarischer Weise verwüstet und fast ganz zerstört; die französische Soldateska vollendete ihr Werk 1693. Weitere Verheerungen verursachte der Blitzstrahl 1764. Jetzt ist das Schloß eine von üppigem Grün umspinnene Ruine, schön, malerisch, zauberisch wie keine zweite auf deutschem Boden. Wer hat den schönen Bau in seinem Geiste gedacht? Die Frage wurde oft gestellt, aber eine sichere Antwort nicht gefunden. Man ist geneigt, den Entwurf dem sonst nicht näher bekannten niederländischen Bildhauer Anthony zuzuschreiben, aber zwingende Gründe fehlen. Es waltet in dem Werke niederländische Phantasie, neben italienischem Renaissancegeschmack und deutscher Formenbildung. Die plastischen Bildwerke wurden durch Niederländer, besonders Alexander Colin, ausgeführt.

Künstler.

Der Friedrichsbau.

Im Jahre 1601 begann der Kurfürst Friedrich IV. den nach ihm benannten Bau. Sein Architekt war Johannes Schoch aus Straßburg; den bildnerischen Schmuck lieferte mit acht Gefellen Sebastian Götz aus Chur. Offenbar wollte man ein in den Hauptlinien dem Otto-Heinrichsbau verwandtes Werk schaffen, aber es weht ein anderer Geist in demselben. Die jugendfrische, idealisierende, aber auch spielende Frührenaissance ist vorüber, es kündigt sich bereits der im Großen, Wirkamen, Kräftigen, Aufdringlichen komponierende Barocco an. Der architektonische Gedanke spricht sich fester und bestimmter aus.



Fig. 1276. Adler-
straße in Nürnberg.
Phot. von F. Finster-
lin, München.

Am Otto-Heinrichsbau ist die plastische Gliederung eine der Fläche vor- und aufgelegte Dekoration, am Friedrichsbau wächst sie aus der Konstruktion heraus. Die Pilafter — dorische, toskanische, jonische und korinthische, aber in freier Behandlung — verbinden sich organischer mit den Horizontalfimfen zu einem festen, unlöslichen Gefüge. Diese Glieder und alle dekorativen Teile treten in

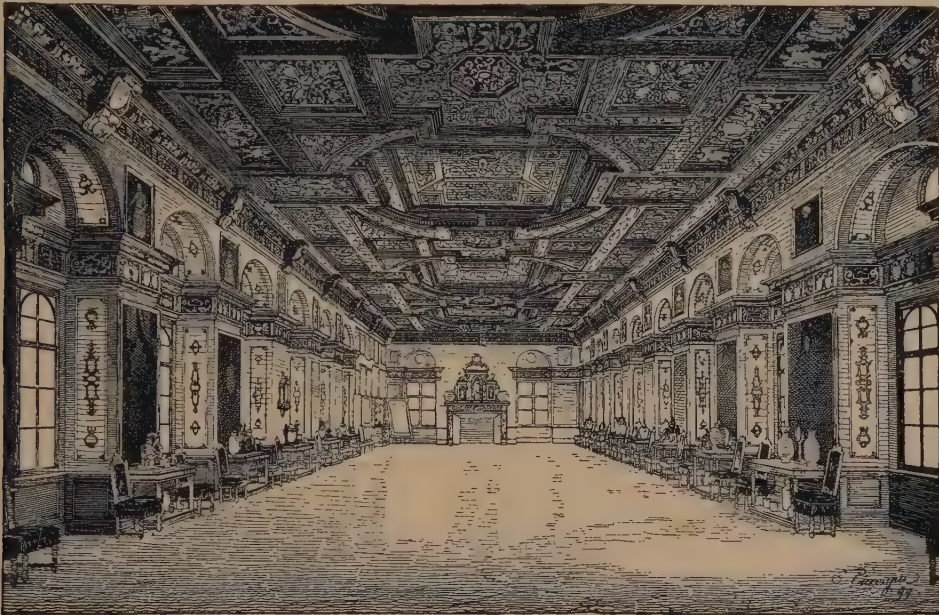


Fig. 1277. Ritteraal des Schlosses Heiligenberg. Nach G. von Bezold, Baukunst der Renaissance.

kräftigem, tief unter schnittenem Relief heraus. So gewinnt die Innenfassade einen resoluten, kräftig bewegten Charakter gegenüber der vornehmen und anmutsvollen Ruhe am Otto-Heinrichsbau. Je zwei Fenster, welche eine Statuennische zwischen sich nehmen, werden wieder durch die Pilafter zusammengeschlossen; schade, daß die Zwischenräume überall zu eng gemessen sind. Die Verhältnisse der Stockwerke sind andere als beim Otto-Heinrichsbau; das Erdgeschoß, das als Kapelle dient, hat die Höhe der beiden Obergeschoße, die auch wieder abgestuft sind. Unter den ornamentalen Motiven sind Rollwerk, Beschlägornamente und Kartuschen am öftesten verwendet. Es ist fast zu einem fliegenden Worte geworden, der Friedrichsbau betone in ausgesprochener Weise den Vertikalismus. Es ist wahr, daß die vertikalen Glieder stark hervortreten, aber der Eindruck ist zumeist doch davon abhängig, daß die beiden hohen Giebel noch vorhanden sind, während sie am Otto-Heinrichsbau — fast möchte man sagen, zum Glück — fehlen. An der äußern Fassade ist die rhythmische Verbindung von je zwei Fenstern und damit auch die Nischenkonstruktion aufgegeben. Der Bau mit dem mächtigen Untergeschoß und den zunehmend leichter sich gestaltenden obern Stockwerken macht von dieser Seite einen fast noch günstigeren, ruhigeren Eindruck.

Das ehemalige erzbischöfliche Schloß in Mainz ist unter den italienisierenden Denkmalen zu erwähnen.

Schloß zu
Mainz.

Das Isenburgische Schloßchen in Offenbach (1572—1578) zeichnet sich durch eine feine Ornamentation aus, während der Architektur das Schönste und Geistigste mangelt, günstige Verhältnisse. — Von impofanter Wirkung ist das

Offenbach.

Afchaffen-
burg.

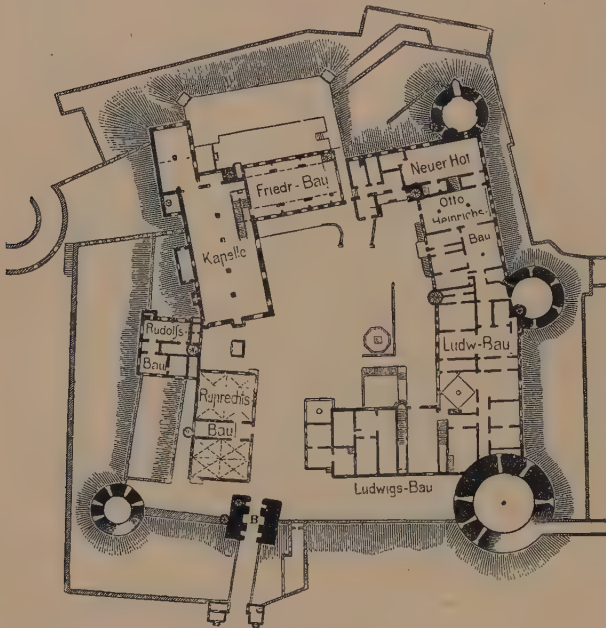


Fig. 1278. Plan des Heidelberger Schlosses. Nach W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland.

Schloß St. Johannisberg in Afchaffenburg (Fig. 1280 u. 1281), auf einer Anhöhe über dem Main, die Sommerresidenz der Kurfürsten von Mainz. Der Erzbischof Johann Schweikard ließ es (1605—1614) durch den Straßburger Georg Riedinger aus roten Sandsteinquadern bauen. Die Anlage umschließt einen großen, fast quadratischen Hof; in den vier Ecken steigen gewaltige Türme bis zu einer Höhe von 58 m auf; ein fünfter Turm im Hofe stammt aus früherer Zeit. Die Mitten der langen Bauzeilen werden durch reiche Zwerchhäuser ausgezeichnet. Die Bauweise ist einfach; die drei Stockwerke sind durch kräftige Simse getrennt; Pilaster- oder Säulenordnungen fehlen. Das Dach wird durch zwei schön abgestufte Reihen von Lukarnen belebt. Die Größe, die Verhältnisse und die Lage des Baues vereinigen sich zu monumentaler Wirkung. Das Ornament gleicht dem des Friedrichsbaues in Heidelberg und ist in den Motiven und in der unruhigen Haltung charakteristisch für die nachklassische Zeit.

Im Hohenloheschen Schloß Neuenstein erscheint die Renaissance in einzelnen schönen ornamentalen Motiven, während der Bau und die Bauweise überwiegend mittelalterlich aussehen. Daselbe gilt von dem Schloß der Deutschordensritter in Mergentheim. Viel höhere Beachtung fordert die Pfaffenburg, welche auf einem 400 m hohen Felsen über der Stadt Kulmbach thront. Die frühere Burg wurde 1554 erobert und geschleift. Der Markgraf von Brandenburg, Georg Friedrich, machte sich schon um 1559 an den Wiederaufbau des Schlosses mit samt den weitläufigen Befestigungswerken. Er beschied Baumeister aus Kulmbach, Ansbach, Koburg etc., Deutsche und Welfche; insbesondere werden genannt

Neuen-
stein.

Mergent-
heim. Die
Pfaffen-
burg.



Fig. 1279. Gesamtansicht des Schlosses zu Heidelberg. Photogr. der Graphischen Gesellschaft, Berlin.

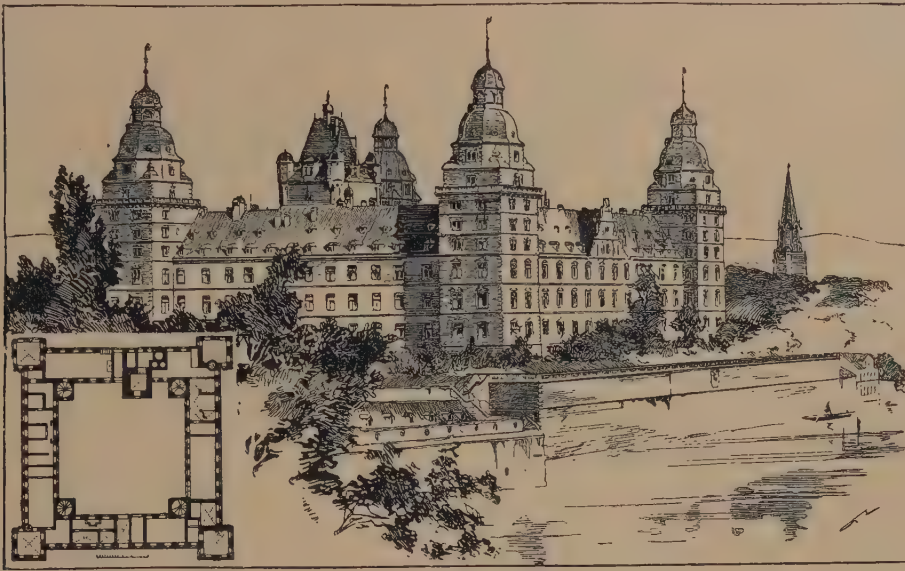


Fig. 1280 u. 1281. K. Schloß zu Aschaffenburg: Aeußeres und Grundriß. Nach Dehio und G. v. Bezold.

Kaspar Vischer († 1580) und Koster Müller. Auch die beim Stuttgarter Schloß beteiligten Meister Aberlin Tretsch und Blasius Berwart wurden zeitweilig berufen. Die ungeheuren festen Vorwerke wurden 1808 geschleift, das eigentliche Schloß blieb verschont, aber später — zum Zuchthaus degradiert. Das Merkwürdigste ist der sogenannte „schöne“, trapezförmige Hof (Fig. 1282), welcher von den Baulinien umschlossen wird. An drei Seiten bilden die zwei obern Stockwerke über dem massigen Erdgeschoß offene, von Pfeilern getragene Hallengänge, welche über und über mit Ornament bedeckt sind, die Brüstungen mit Figurenmedaillons, die Pilasterfüllungen, Zwickel, Kehlen, Leibungen mit Rankenwerk und Grottesken; ebenso reich sind die Thore mit figuraler und ornamentaler Plastik bedacht. Die Ausführung des einen und andern, besonders des figürlichen Teils, ist meistens ziemlich sorglos und stumpf; die Anordnung und Verteilung der Motive dagegen, die Linienführung von höchstem Reiz und Geschmack; ebenso geschickt ist das einzelne Ornament für die Raumbedingungen berechnet. Alle diese Vorzüge rücken die Plaffenburg unter den monumentalen Schloßbauten in die vorderste Reihe.

Eine gleiche Bedeutung besitzt das Schloß Hartenfels, welches auf Hartenfels. steilem Hügel an der Elbe die Stadt Torgau beherrscht, die Residenz der Markgrafen von Meißen. Der Herzog Albrecht begann den Bau 1481; die schönsten Teile wurden in der besten Zeit ca. 1532—1544 unter Johann Friedrich dem Großmütigen aufgeführt. Der unregelmäßige Bau umschreibt einen trapezoiden Innenhof. Die neuen Trakte sind der Ost- und der Nordflügel. Dem Ostflügel ist im Innern das Stiegenhaus mit zwei hohen Freitreppen vorgelegt (Fig. 1283), das schönste der deutschen Renaissance. Ueber einer massigen viereckigen Altane tritt es als schmaler, vorn abgerundeter Flügel aus dem Hauptbau heraus, von schlanken, leichten Pfeilern getragen und mit fein abgewogenen Ornamenten, Rankenwerk, Medaillons etc. überspannt. Das Hauptgeschoß des Nordflügels ist nach außen der Elbe zu mit zwei halbrunden Eckerkern ausgezeichnet, von denen der östliche ein Juwel geschmackvoller Anlage, schöner Konstruktion und

Dekoration ist. Dem Nordflügel ist im Innern ein rechteckiger, auf einer

Kandelaberfäule ruhender, durch zwei Gefchoffe reichender Erker angebaut, welcher ebenso ein Meisterwerk der Konstruktion und Zierkunst ist. Diesen Arbeiten sind an Wert einige Thore ebenbürtig, vor allem eine Thoreinfassung im Ostflügel, eine Arbeit von klassischer Schönheit. Offene Arkadengänge hat das Schloß gegen den Hof zu nicht, dagegen eine laubenartige Galerie vor dem Mittelfloß, welche auf gewölbten Auskragungen ruht. Eine doppelgefchoffige kurze Arkade ist zur Verbindung nur in der Ecke eingefügt, wo der Ost- und Südflügel zusammenstoßen: es ist wieder ein Prunkstück voll höchsten Reizes in Verhältnissen, Formen und Motiven. Die Ausführung ist tüchtiger und sorgfältiger als auf der Plassenburg. Zur glänzendsten Ausstattung des Innern hatten sich einst alle drei bildenden Künste und die Kunstindustrie vereinigt, jetzt ist alles verwüstet; das Schloß dient als Kaserne.

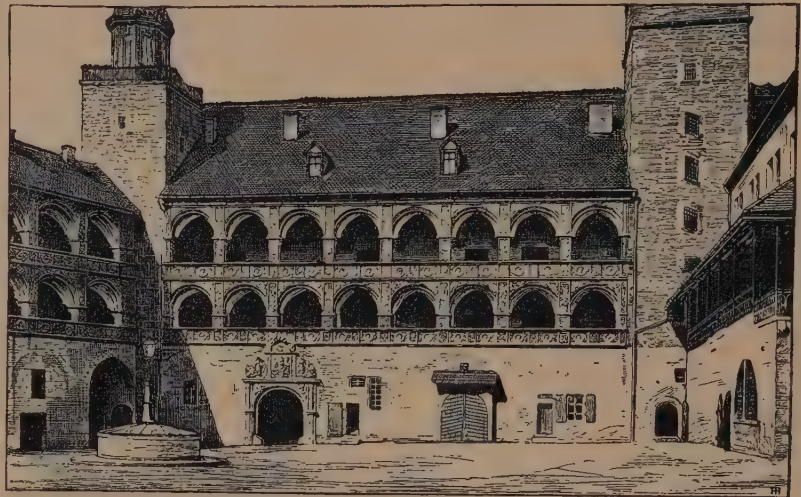


Fig. 1282. Der Schöne Hof der Plassenburg. Nach Dehio, Kunstgesch. in Bildern.



Fig. 1283. Treppenhaus des Schlosses Hartenfels. Phot. von Alb. Schwartz, Berlin.

Schloß zu
Dresden.

Bau-
perioden.

Das Schloß in Dresden, heute noch nach allerlei Umgestaltungen von großartiger Wirkung, war einst eine der glänzendsten Fürstenwohnungen. Die Markgrafen von Meissen besaßen schon im Mittelalter eine Burg in Dresden. In der Renaissancezeit sind drei Bauperioden zu unterscheiden. Im Jahre 1530 begann Herzog Georg der Bärtige den Bau des nach ihm benannten Georgenschlosses, welches an der Nordostecke aus der Gesamtanlage vorspringt. Sein Architekt war Schickentantz. Es war ein reichgeschmücktes Werk, allein seit einem Brande im 18. Jahrhundert ist nur noch das Georgenthor am Ende der Schloßstraße erhalten. — Die zweite Bauperiode, 1547—1553 und 1553—1586, erstreckt sich über die Regierungszeit der Kurfürsten Moritz und

Die dritte Bauperiode, 1586—1611, ist die Zeit der Kurfürsten August und Moritz. In dieser Zeit wurde das Schloß in Dresden zu einem der größten und schönsten Werke der Renaissance in Deutschland. Die Kurfürsten August und Moritz ließen das Schloß in Dresden zu einem der größten und schönsten Werke der Renaissance in Deutschland. Die Kurfürsten August und Moritz ließen das Schloß in Dresden zu einem der größten und schönsten Werke der Renaissance in Deutschland.

August. Die Hauptmasse der Bauten gruppiert sich um einen rechteckigen Hof. Die Hauptfassade mit der breiten Einfahrt unter dem großen Turm war der Nordflügel; daselbst befand sich westwärts die Schloßkirche mit dem schönsten Portal aus der deutschen Renaissancezeit (vergleiche oben Seite 734). Die Außenarchitektur war einfach, hohe Giebel belebten die Massen. Im Hofe (Fig. 1285) neben und über der Einfahrt sind offene Loggien angebracht, im Erdgeschoß von toskanischen, in den beiden Obergeschoßen von jonischen und korinthischen Säulen getragen; darüber stützen im dritten Stockwerk leichte korinthische Säulen das Dachgesims. In den vier Ecken des Hofes befinden sich Treppentürme, von denen besonders die an den Nordflügel sich anlehnenden die geschmackvollste Anlage und die schönste und zugleich reichste Ausstattung zeigen. Um den Rundturm mit der Treppenspindel legt sich polygonal eine doppelgeschoßige Arkade auf kräftigen Pfeilern mit zwei Altanen. Die Ornamente der Thürrahmen, der Pilafterfüllungen und der Frieße gehören zum Besten und Feinsten, was die deutsch-italienische Renaissance hervorgebracht hat. Im übrigen ist die Hofarchitektur schlicht und einfach, denn sie war für eine durchgeführte dekorative und figurale Malerei berechnet. Die Wirkung muß zauberisch gewesen sein, als alle Architekturteile im Glanze der Farbe und des Goldes strahlten. Alle diese Herrlichkeit ist jetzt bis auf wenige Farbenreste verschwunden. Der Baumeister des Kurfürsten Moritz war Kaspar Voigt von Wierandt. Als Obersteinmetz erscheint Melchior Trost. Daß italienische Bildhauer und Steinmetzen mitgearbeitet haben, ist schon früher gesagt worden. So war der Meister des Prachtthors der Kapelle der Italiener Juan Maria von Padua, ein Schüler und Gehilfe Sanfovinos, der unter seinem Lehrer in der Kapelle des Santo in Padua gearbeitet hatte. — In der dritten Bauperiode, unter Christian I. seit 1589 entstand der kleine Hof mit feinen Portalen und den Arkadengängen am südlichen und östlichen Flügel; die Bauweise ist resolut und kräftig bis zur Derbheit.

Das bischöfliche Schloß in Merseburg hat den großen Vorteil, daß seine Bauzeilen, seine Treppentürme und Giebel mit der viertürmigen Domkirche zu einem architektonischen Bilde zusammenwachsen, welches, besonders vom jenseitigen Ufer der Saale betrachtet, entzückend wirkt. Das Schloß baut sich um einen Viereckhof in drei Flügeln auf; die Südseite wird vom Dome gebildet. Die Architektur ist sehr einfach, aber die hohen dreistöckigen Giebel, die schlanken



Merseburg.

Fig. 1284. Schloßportal, Merseburg. Nach G. v. Bezold, *Baukunst der Renaissance in Deutschland*.



Halle.

Schlesien.

Fig. 1285. Hof im k. Schloß zu Dresden. Phot. v. Stengel & Co.

Eine der besterhaltenen und interessantesten ist das Schloß zu Oels mit schönen Thoren und einem großen Binnenhofe, an dessen vier Flügeln offene Laubengänge die Verbindung zwischen den ausgedehnten Bauteilen herstellen.

Die
Trausnitz.

Kehren wir nach Süddeutschland zurück, so beansprucht die Residenz mehrerer bayerischer Herzoge, die Burg Trausnitz, unser Interesse. Sie thront auf einem steilen Hügel im Süden und unmittelbar über der Stadt Landshut. Der Grundriß (Fig. 1289) schließt sich der unregelmäßigen Höhenfläche an und bildet ein stark verschobenes, westwärts sich verengendes Viereck mit einem großen Binnenhof. Alle Epochen des Mittelalters und der Renaissance und darüber hinaus haben an der Trausnitz gebaut. Der Hof (Fig. 1286), in den zwei Hauptgeschossen von weitgepannten offenen

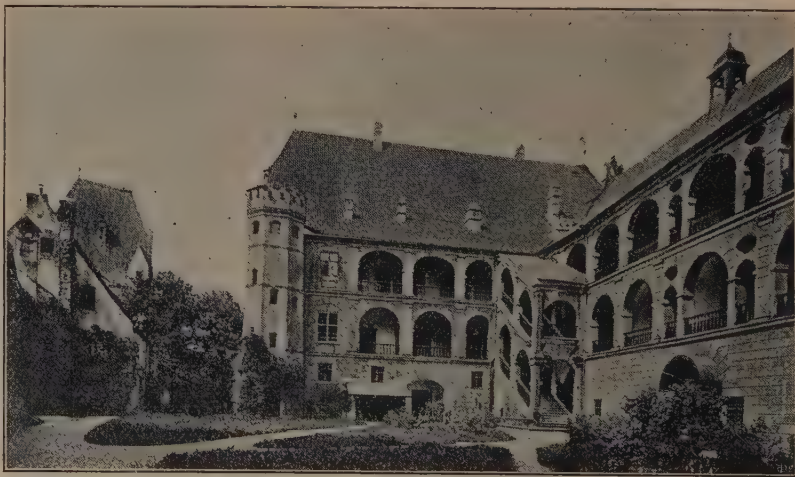


Fig. 1286. Hofpartie der Trausnitz, Landshut. Phot. v. Römmler & Jonas, Dresden.

Treppentürme, die malerischen Erker und Thore (Fig. 1284) bringen Leben, Bewegung und Schönheit in das Bild. Die ornamentalen Motive gehören wieder, wie anderwärts in Sachsen, zu den reinsten und geschmackvollsten.

Es finden sich in Sachsen noch manche interessante Werke, so im nahen Halle, wo der Kardinal Albrecht so manche Stiftungen hinterlassen hat; manches wird später unter den religiösen Bauten und den Leistungen der Kunstindustrie genannt werden.

Schlesien, welches mit Sachsen in gutem Geschmack und reiner, schöner Formenbildung um die Palme ringt, besitzt wenig ansehnliche Schloßbauten aus dieser Zeit.

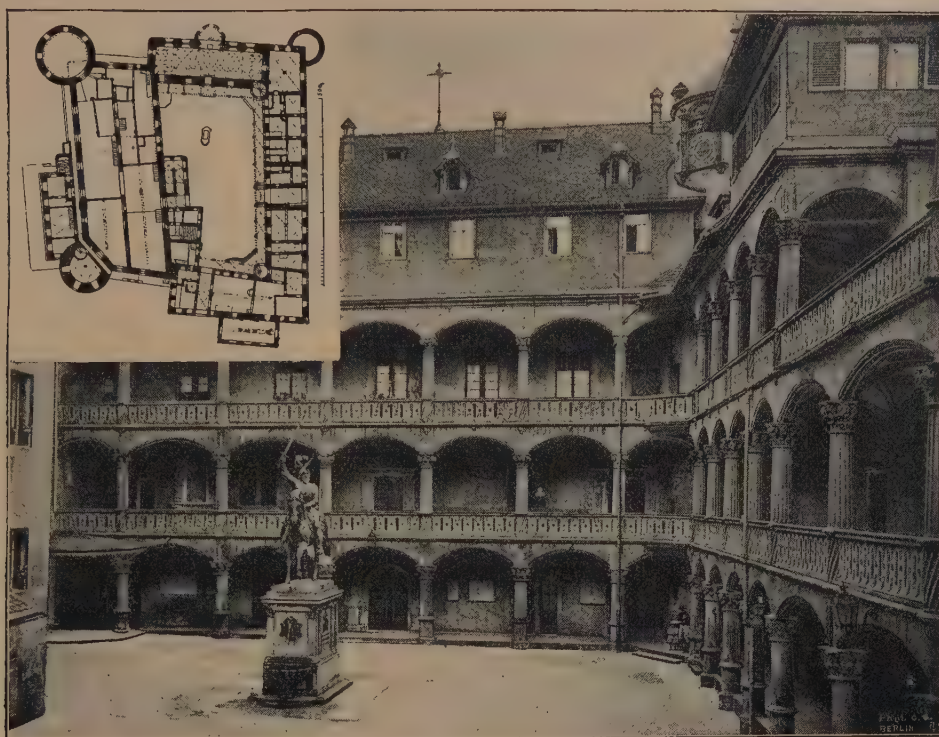


Fig. 1287 u. 1288. Altes Schloß zu Stuttgart: Grundriß und Schloßhof.

Arkaden, mit toskanischen Pilastern dazwischen, umgeben, bietet ein sehr male-
risches Bild. Die drei wichtigsten Baukörper gehören der Renaissance an, der
Südflügel mit der sogenannten Türnitz, einem großen Saal im Mittel-
geschoß; der diesem Trakt vorgelegte sogenannte italienische Bau und der
rechtwinkelig anstoßende Westflügel. Die Bauteile enthalten in zwei Oberge-
schossen die Wohn- und Festräume, die Repräsentationszimmer, die Kapelle u. dgl.
Die Gemächer des obern Hauptgeschosses sind reich und geschmackvoll mit un-
garischem Eichenholz verkleidet. Die Räume des Mittelgeschosses dagegen erhielten
an Wänden und Decken eine ausschließlich malerische Dekoration, mit Grottesken
im Stile der gleichzeitigen italienischen Spätrenaissance. Das Ganze atmet eine

frohe, heitere Stimmung; die leichtfarbi-
gen Ornamente sind auf weißen oder
farbigen Grund gesetzt. Die großen Dar-
stellungen an den Decken sind keine
bedeutenden Leistungen, verstärken aber
die dekorative Wirkung. Das Einzelne
ist voll Reiz, dem Ganzen fehlt die fein
abgewogene, auf Uebereinstimmung und
Gegensatz, auf einer festen markigen
Gliederung und füllenden Teilen be-
ruhenden Harmonie. Die sogenannte
Narrentreppe ist in kecker Laune mit
Szenen aus der italienischen Komödie
in fast lebensgroßen Figuren geschmückt.

Fig. 1289. Plan des Erdgeschosses der Trausnitz.
Nach Lübke, Geschichte der Renaissance.

Alledieköstlichen Malereien fielen einer grenzenlosen Verwahrlofung anheim. Die malerische Ausstattung reicht in die Jahre 1576 bis 1580, also in die Regierungszeit der Herzoge Albrecht V. und Wilhelm V. zurück. Unter den italienisch gebildeten Künstlern

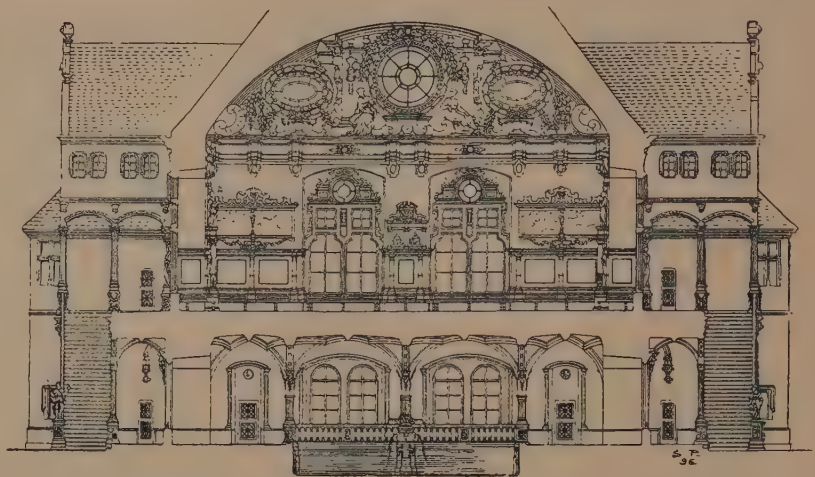


Fig. 1290. Lufthaus zu Stuttgart. Nach G. v. Bezold, Baukunst der Renaissance.

erscheint der Niederländer Friedrich Sufris; in der Narrentreppe malte Alexander Siebenbürger. Die Gelasse des italienischen Baues sind überwölbt und mit Stuck verziert unter Anwendung von wenig Farbtönen. — Die neue, einst reichst ausgestattete Residenz drunten in der Stadt Landshut selbst, mit einem großen, rechteckigen Innenhof (zwischen 1536 und 1543 erbaut) giebt das italienische Palastschema wieder und gehört mithin zu den italienisierenden Renaissancewerken.

Die Prachtbauten Münchens aus dieser Periode werden wir ebenfalls unter den Denkmalen der italienisierenden Richtung aufführen.

Schloß in
Stuttgart.

Eine der stattlichsten Renaissancebauten Deutschlands ist das Alte Schloß



Fig. 1291. Thor des Schlosses zu Tübingen. Photographie der Graphischen Gesellschaft, Berlin.

(Fig. 1287 u. 1288) in Stuttgart. Der älteste Bauteil, aus der Wendezeit vom 15. zum 16. Jahrhundert, ist, von zwei gewaltigen Rundtürmen flankiert, der Ostflügel, welcher im Erdgeschoß eine Türnitz von riesigen Verhältnissen umschloß. An diesen Ostflügel fügte der Herzog Christoph seit 1553 drei neue Flügel hinzu, so daß ein rechteckiger Innenhof abgegrenzt wurde, welcher in drei Geschossen in den neuen Bauzeilen von offenen Arkaden umkreist wird. Derselbe ist eine Leistung ersten Rangs. Während das Äußere einfach gehalten ist, aber durch die ungleichen Höhen der Baukörper, die Giebel, Zwerchhäuser, Lukarnen doch eine malerische Wirkung übt, ist im Arkadenhof die Formenbildung reich und geschmackvoll. Stämmige Säulen mit kannelierten Schäften, spiralförmig gekehrten bis zur Höhe des

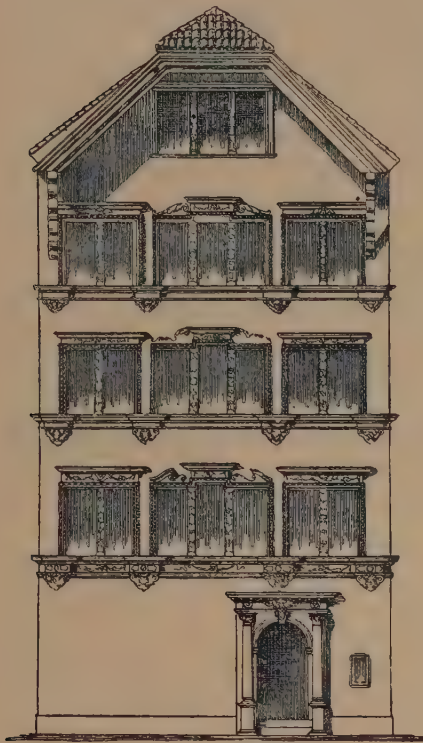


Fig. 1292. Haus von Beck-Leu, Surfee.
Nach G. von Bezold.

Geländers reichenden Unterfätzen, schönen, mannigfaltigen, korinthisierenden Kapitellen tragen die flachen Bogen. Die Gelasse des Neubaus haben ihre einstige prächtige Ausstattung fast ganz verloren; die Kapelle im Südflügel ist in neuerer Zeit wiederhergestellt worden; im ersten Stock führt eine geschmackvoll dekorierte Thüre in dieselbe. Als Baumeister erscheint Albertin Tretsch. — Eine andere äußerst glänzende Baute fügte 1580—1593 der Herzog Ludwig hinzu, das Lufthaus (Fig. 1290), durch den Baumeister Georg Behr; daselbe wurde leider 1846 abgebrochen.

Das Luft-
haus.

Der Neubau des Schlosses in Tübingen, Tübingen. oberhalb der Stadt in erhöhter, schöner Lage, wurde vom Herzog Ulrich 1507 unternommen, aber erst 1535 nach der Wiedereroberung seines Landes fortgeführt; manches fügten noch die Herzoge Christoph, Ludwig und Friedrich I. hinzu. Heinz von Luther war Baumeister; neben ihm werden Balthasar von Darmstadt und Hieronymus als Werkführer genannt. Das Schloß Tübingen besitzt besonders schöne Thore in Stein und Holz. Das Prachtportal (Fig. 1291) am vorgeschobenen Thorbau aus der Zeit Fried-

richs I. öffnet sich in einem großen Bogen für Reiter und Wagen und einem kleinern für Fußgänger. Es ahmt in den reichsten Formen ein Triumphthor nach; über den äußern Säulen halten frisch und frei aufgefaßte Landsknechte Wache; im mittlern Aufbau wird das reich polychromierte Landeswappen von etwas unruhigem Beschlägornament umgeben. Ein zweites Portal, welches in den eigentlichen Schloßhof führt, und ein drittes in dem letztern gehören der Frührenaissance an.

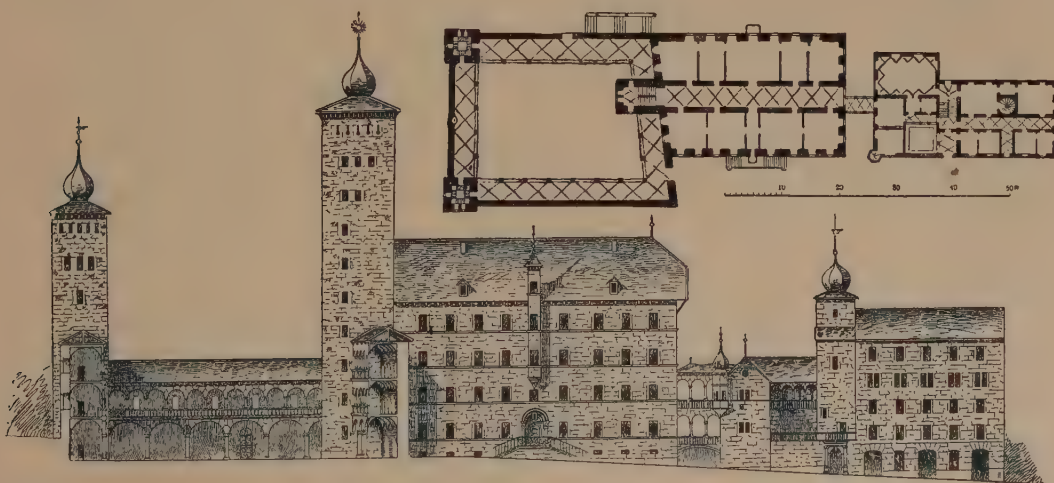


Fig. 1293 u. 1294. Stockalperisches Schloß, Brig: Grundriß und Aeußeres. Nach Lambert et Rychner, L'Architecture en Suisse. Bâle-Genève (H. Georg).



Fig. 1295. Schloß Ambras. Photographie von Stengel & Co., Dresden.

Am zweiten Prachtthor bilden geschmackvoll ornamentierte Pilafter die vertikale Gliederung. Auf dem Gebälke stehen flotte Bannerträger; dazwischen erhebt sich als Bekrönung ein wappengeschmücktes Giebelfeld mit Hornbläsern und zwei durch Viertelskreife gebildeten Seitenfeldern mit den württembergischen Wappentieren in Relief. Ähnlich baut sich das dritte genannte Thor auf mit köstlichen Zwickelmotiven und Friesornamenten.

Schweiz. Die republikanische Schweiz, reich an interessanten Bürgerwohnungen (Fig. 1292) und schönen Herren- und Zunfthäusern mit reichen Täfelungen, war dagegen arm an Schloßbauten. Zu den großartigsten gehört das Stockalperische Schloß (Fig. 1293 und 1294) in Brig (1611—1617) an der deutschen und französischen Sprachengrenze im Oberwallis, ein trotziger, kühner Bau mit drei hochaufragenden Vierecktürmen, einem schönen Arkadenhof und einer schönen Loggia, welche die beiden Baukörper verbindet.

Oesterreich. Die Denkmale in den heutigen österreichischen Landen, Tirol, Kärnten, Steiermark, dem eigentlichen Oesterreich, Mähren, Böhmen, bilden eine eigene, sehr interessante Gruppe. Infolge der engen Beziehungen zu den übrigen deutschen Reichslanden herrscht der Stilcharakter der nordischen Renaissance vor. Die Nähe Italiens und der Geschmack der südlichen Renaissance sprechen sich aber ebenso unverkennbar aus, teils in Einzelheiten der Anlage und Bauweise, teils allgemein in der Formbehandlung. Die Wandtäfelungen und Decken, Truhen und Kasten, kurz die ganze innere Ausstattung wird im allgemeinen besser, feiner, vornehmer, maßvoller, geschmackvoller gehalten als in Deutschland. Am günstigsten wirkt die Einfachheit; die Dekorationslust, die sich nie genug thun, die nie fertig werden kann, wird eingeschränkt und gezügelt, und die Häufung der Motive vermieden.

Hauptkennzeichen. In Tirol sind mehrere merkwürdige Herrschaftssitze zu verzeichnen. Ambras. Die Glanzzeit für das Schloß Ambras (Fig. 1295 und 1297) begann mit dem Jahr 1563, als es an den Erzherzog Ferdinand kam, welcher es zur schönsten Residenz für seine Gemahlin Philippine Welser umbauen und einrichten ließ. Die Außenwände sind teils in Sgraffito mit architektonischen Motiven, teils al fresco mit allegorischen Darstellungen, biblischen Szenen, Götter- und Heldenfiguren

bemalt. Im Innern zeigen mehrere Räume schöne, geschmackvolle Wandtäfelungen und Kassettendecken, Oefen, Schränke und andere Ausrüstungsgegenstände. Ein eigener eingeschossiger Gebäudetrakt enthält den prächtigen Fest- oder spanischen Saal, 43 m lang und 10 m breit (1570 begonnen). Den Schmalwänden und einer Langseite, welche keine Fenster haben, sind dafür die großen

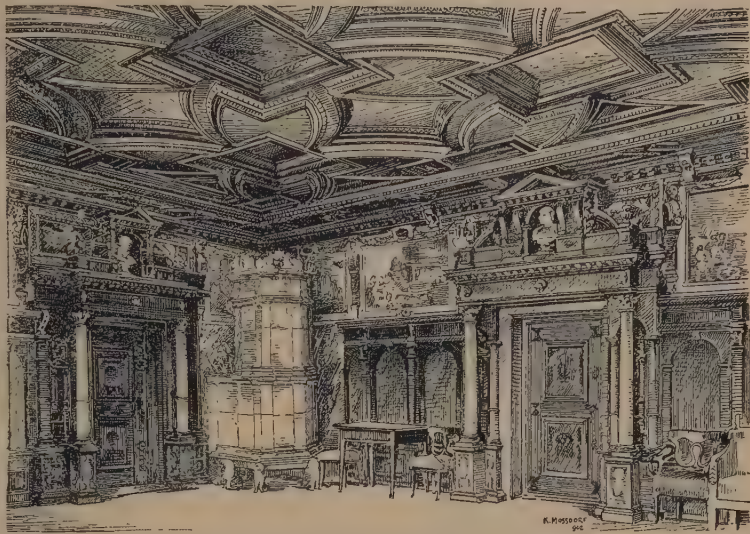


Fig. 1296. Fürstenzimmer des Schlosses Velthurns. Nach Originalzeichnung.

Bildnisse tirolischer Landesfürsten eingefügt. Eine ziemlich einfach aber in großen wirkamen Linien angelegte Kassettendecke überdacht den Raum. Als Maler des ornamentalen Teils wird der Niederländer Denis van Hallart genannt; der Maler der in Tempera ausgeführten Ahnenbilder von Albrecht I. bis auf den Erzherzog Ferdinand war angeblich Pietro Rosa von Brescia, ein Schüler Tizians. — Der Neubau des Schlosses Velthurns am südlichen Abhang des Angerbergs zwischen Brixen und Klausen wurde vom Brixener Fürstbischof Christoph Madrutz 1577 begonnen und 1586 von seinem Nachfolger Thomas Freiherr von Spaur in der Hauptsache vollendet; heute ist es im Besitze des Fürsten von Liechtenstein, welcher es restaurierte. Das Aeußere ist sehr nüchtern, das Innere dagegen,

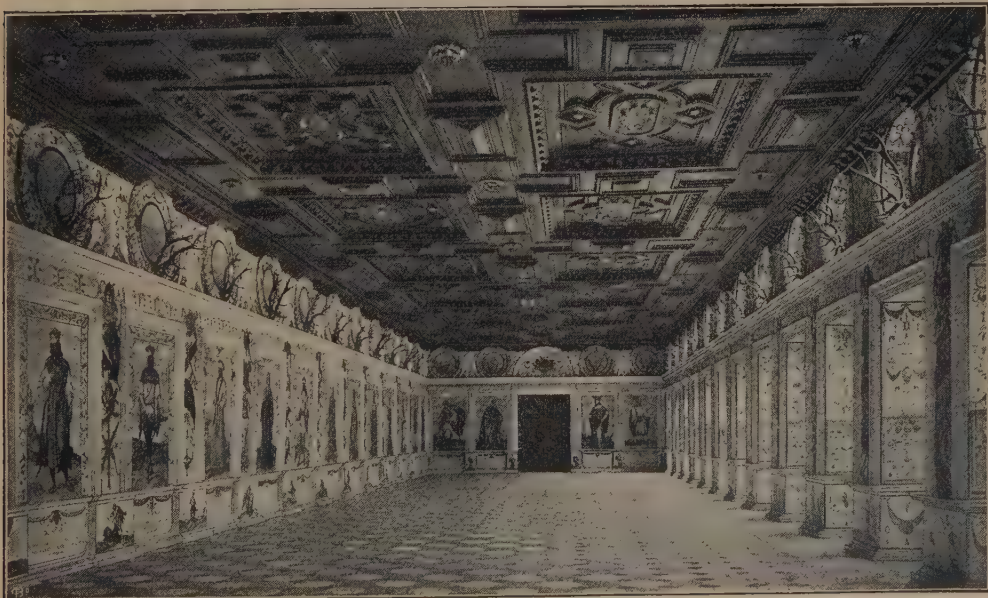


Fig. 1297. Spanischer Saal des Schlosses Ambras. Photographie von Stengel & Co., Dresden.

besonders in den Fürstenzimmern (Fig. 1296), zeigt Wandtäfelungen mit ornamentalen und figürlichen Intarsien, Thürverkleidungen, Holzdecken, von den einfachsten bis zu den reichsten Motiven in der Konstruktion, Dekoration und Technik, welche zum Besten und Geschmackvollsten gehören, was die deutsche Renaissance in diesen Gebieten geleistet; auch die Arbeiten der Schlosserei und des Schmiedehandwerks sind bemerkenswert. Um die Wirkung der innern Ausstattung zu heben, erhielten einzelne Zierglieder, wie Konfolen, Simsornamente etc., reiche Vergoldung. Als Meister der schönen Holzarbeiten werden genannt Hans Spineider aus Meran, Thomas Barth von Brunneck etc. Das Schloß Ehrenberg bei Brunnecken besitzt eine reiche Sgraffitodekoration, die Franziskaner-Hofkirche in Innsbruck schöne Arbeiten in Holz, Chorgestühl, Wandverkleidungen und Decken.

Ehrenberg.

Steiermark.

Die Schloß- und öffentlichen Bauten in Steiermark zeigen vielfach überwiegend italienischen Einfluß und sind daher später zu nennen; dies ist auch in den Denkmalen der Fall, die in der innern Ausstattung Werke deutscher Stilfärbung besitzen, wie die Schlösser Hollenegg, Riegersburg, Röthelstein, Strechau u. f. w.

Schallaburg.



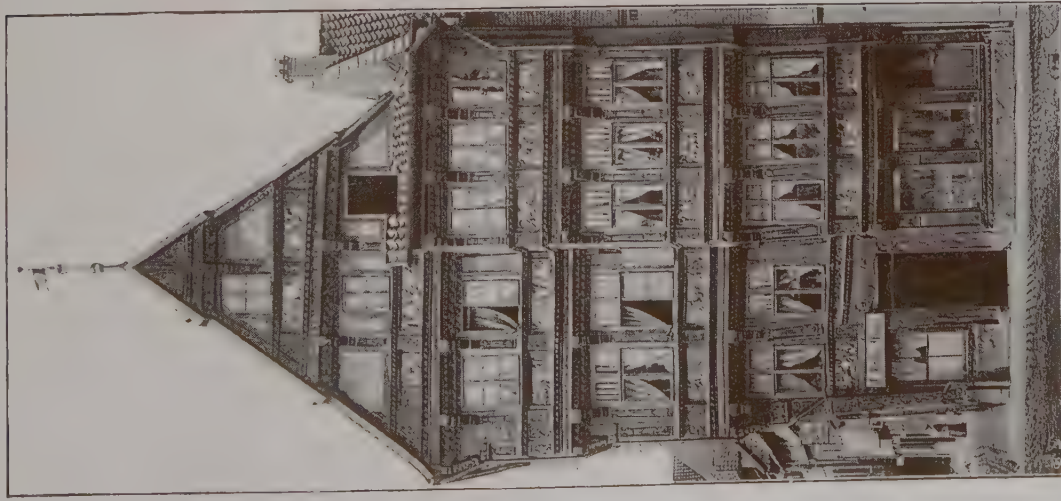
Rosenburg etc.

Fig. 1299. Haus in Hohenelbe. Nach Originalzeichnung.



Fig. 1298. Hofpartie der Schallaburg. Nach Originalzeichnung.

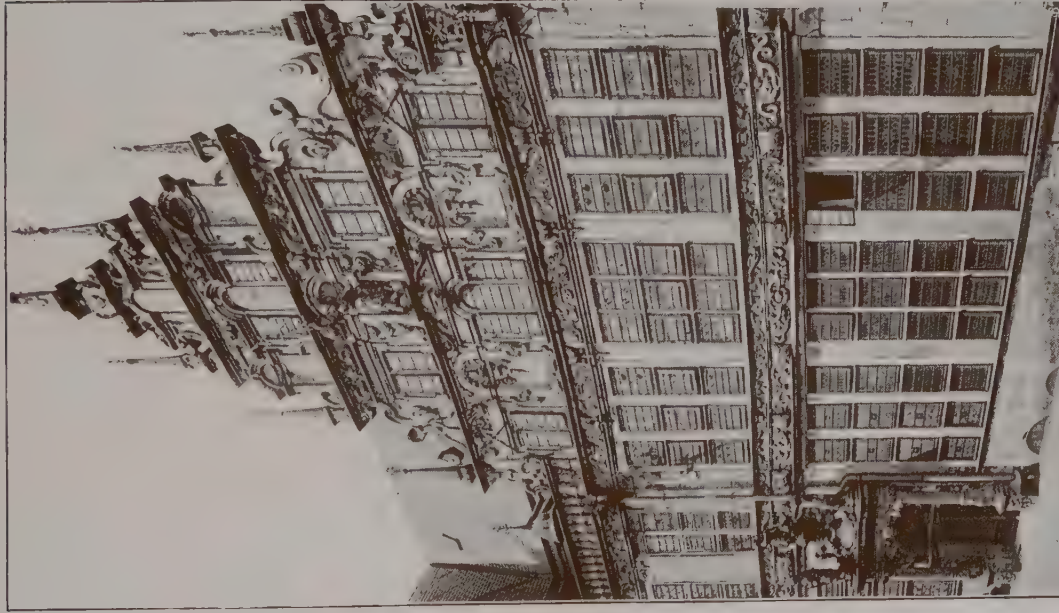
Das üppigste Denkmal im Erzherzogtum Oesterreich ist die Schallaburg bei Mölk, zwischen 1530 und 1601 durch Johann Wilhelm Ritter von Losenstein entstanden. Der Mittelpunkt ist der von drei Seiten mit Säulengängen und im ersten Stockwerk von Pilasterarkaden umzogene Hof (Fig. 1298). Die Säulen sind aus rotem Marmor; den Pilastern sind hermenartige Figuren vorgestellt, in den Sockeln zierliche Nischen ausgetieft mit Reliefs, welche Herkules thaten erzählen. Die Seitenflächen der Pfeiler sind mit schönen Rankengewinden ausgelegt und die Bogenzwickel mit Wappen, der Sims unter dem Dache mit Porträtbüsten geschmückt. In der willkürlichsten Art sind über den Pfeilerkapitellen jonische Halbsäulen angeordnet. Die meisten der plastischen Zugaben sind in gebranntem Thon ausgeführt. — Andere großartige Schloßanlagen sind Rosenberg bei Eggendorf, Greillenstein in der Nähe von Krumau, Rapottenstein im obern Kampthal u. a.



EHEM. ROLANDSHOSPITAL IN HILDESHEIM; KRAMERAMTSHAUS IN BREMEN; HAUS AM KOHLMARKT IN LÜBECK.

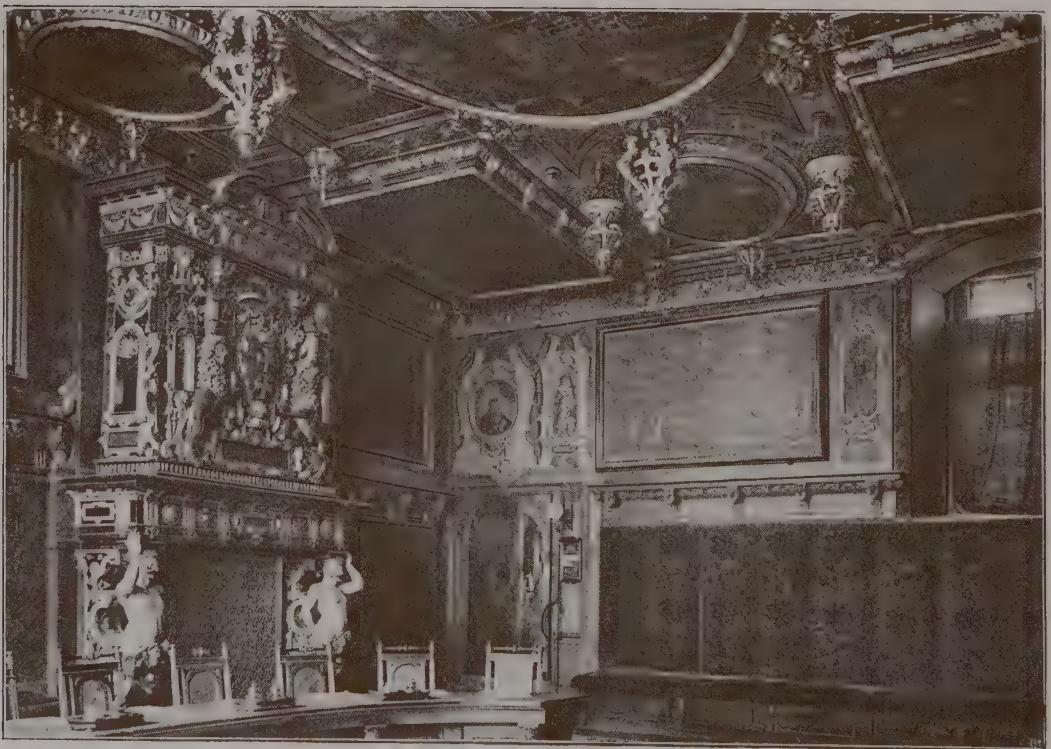
Nach Photographien von Rönnler & Jonas, Dresden, der Graphischen Gesellschaft, Berlin, und Joh. Nöhring, Lübeck.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.



Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



RATHAUS IN BREMEN; GOLDENER SAAL DES RATHAUSES IN DANZIG.

Nach Photographien von Römmler & Jonas, und Stengel & Co., Dresden.

Die bemerkenswertesten Schlösser, Paläste und öffentlichen Bauten in Mähren und Böhmen zeigen überwiegend klassische Formen, viele wurden von italienischen Meistern ausgeführt und ausgestattet. Sehr interessante und reizende Motive sind an vielen Wohnhäusern ausgeprägt. In dem Gebirgsland (Böhmerwald) herrscht der Blockwandbau vor. Größere Verbreitung in originellern Formen fand der Fachwerkbau mit vorspringenden Obergeschossen und steilen Dächern. Die den östlichen Ländern Böhmen, Mähren und Schlesiens eigentümlichste Bauweise ist die gemischte, in welcher die Blockwandfächung mit dem Verkleidungssystem sich verbindet; eine regelmäßige Beigabe sind offene Laubengänge, welche dem Wohnhaus einen besondern Reiz geben. Ganze Städte, wie Braunau, Reichenau, Solnitz etc. bestehen meistens aus derartigen Holzbauten (Fig. 1299).

Mähren
und
Böhmen.
Wohn-
häuser.

4. Die Denkmale der Hoch- und Spärenaissance in Norddeutschland.

1) Privathäuser. — Der Rundgang führt uns zunächst nach Westfalen. Die Privatwohnungen in Münster sind schlicht gehalten, machen aber den besten Eindruck. Nach dem Sprichwort „Ein schöner Giebel ziert das ganze Haus“ ist oft nur der Giebel reich entwickelt und schön verziert, während das übrige bescheiden und einfach bleibt. Ganz einzig ist Münsters Prinzipalmarkt; alle anstoßenden Häuser kehren den Giebel der Straße zu und haben unten für die Fußgänger offene Hallen, deren Anlage in das dreizehnte Jahrhundert zurückreicht. Das gotische schöne Rathaus mit seiner originellen Fassadenbildung klingt auch noch in den Renaissancebauten nach. Am bekanntesten ist das sogenannte Stadtweinhaus (Fig. 1300) mit dem reichen und geschmackvoll gezierten Sentenzbogen, einer frei herauspringenden, säulengestützten Terrasse, auf welcher der Richter die Urteile verkündigte (vom Jahre 1612). Aus demselben Jahre stammt das ihm ähnliche Schultensche Haus. Von gefälligster Konstruktion ist auch das Krameramtshaus etc. — Höxter besitzt eine ganz eigene, originelle Gruppe von Fachwerkhäusern mit reicher Dekoration. Besonders schön werden die Knaggen unter den Ausschüssen profiliert; die Füllbalken und Saumschwellen zeigen gewundene Kehlen und Perlschnüre, darüber Muscheln und ähnliche Scheibenornamente, so das Hüttesche Haus vom Jahre 1565. Andere Häuser weisen auffallend klassizistische Formen auf. Auch andere Städte wie Paderborn haben schöne Privatwohnungen.

Westfalen.
Münster.



Höxter.

Fig. 1300. Stadtweinhaus in Münster. Photographie der Graphischen Gesellschaft, Berlin.



Fig. 1301. Die Osterstraße in Hameln. Photogr. von Römmler & Jonas, Dresden.

Hannover. Hannover ist besonders reich an Renaissance-Häusern. Diejenigen in
 Emden. Emden in Ostfriesland sehen stolz, vornehm, gediegen aus, ganz in den Stil-
 Hameln. formen der niederländischen Renaissance. — Hameln hat prächtige, charakte-
 ristische Straßendurchsichten (Fig. 1301) bewahrt. Seine Fachwerkbauten sind
 mit kräftigen Profilierungen, reichen Giebeln, rechteckig vorspringenden Erkern,
 mit Laubwerk, geometrischem Ornament, Figuren und In-
 schriften ausgezeichnet. Seit
 1580 überwiegen die steiner-
 nen Maffivbauten. Den meis-
 ten derselben ist der Wechsel
 der Quaderschichten eigen,
 indem die einen glatt belassen,
 die andern mit geometrischen
 Mustern überkleidet werden.
 Das Motiv stammt aus den
 Niederlanden; zunächst aber
 wurde es offenbar von der
 nahen Hämelschenburg her-
 übernommen. Am Demp-
 terfchen Haus, 1607 be-
 gonnen, sind die zwei untern
 Stockwerke aus Stein, das
 dritte und der Giebel in Fach-
 werk aufgeführt; mit feiner
 reichen Dekoration wurde es



Fig. 1302. Merkelfches Haus in Braunschweig. Nach Ortwein.



Fig. 1303. Langgasse, Danzig. Phot. d. Graph. Gefellsch., Berlin.

für manche spätere Bauten vorbildlich. Besonders üppig ist das große Hochzeitshaus, 1610 begonnen, an feinen Giebeln und Zwerchhäusern ausgestattet. Der stattlichste Bau ist das Rattenfängerhaus (1600–1603); es sieht sich mit den Pilastern aus

Rustika, dem Schichtenwechsel, den phantastischen Ausladungen an den Giebeltreppen wie ein niederländisches Denkmal an. — Die Stadt der malerischen Durchsichten ist vor allem Hildesheim; dabei sind die Renaissance-Häuser mitbestimmend. Der Fachwerkbau ist vorherrschend und zwar mit dem reichsten plastischen und farbigen Ornament in ganzen Häusergruppen. Die besten Typen sind das ehemalige Rolands-hospital (vgl. Einschaltbild), ferner das noch einheitlicher konstruierte Haus der Knochenhauer: ein hohes Untergeschoß mit der Diele, darüber zwei vorgekragte Geschosse und ein mächtiger Giebel. Die unterste Setzschwelle ist mit allerlei plastischem Ornament und figürlichen Darstellungen geschmückt, die vortretenden Balkenenden mit Köpfen und gestützt von reichst ge-

Hildes-
heim.

schnitzten Konfolen; die schräg gestellten Füllbretter zwischen den Konfolen und Ständern sind mit Laubwerk, Büsten und figürlichen Szenen bemalt, die Gefache mit Ziegeln, in verschiedenen Mustern ausgelegt. Das Kaiserhaus, das feinen Namen von den vielen Kaisermedaillons hat, ist ein Repräsentant des Steinbaues. Viele Holzbauten stammen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts; mehrere derselben zeigen in der Anlage oder durch die Erkerkonstruktion eine schöne und wirksame Dreiteiligkeit, indem die Flügel über dem Mittelbau vorspringen. — In Hannover geben die Häuser aus Stein der Altstadt ihre Physiognomie; es sind hohe Bauten mit vielen Stockwerken, mit unverkröpften horizontalen Gurt- und Brüstungsimfen und mit vertikalen Gliederungen durch Lifenen; die Fenster werden durch dünne Säulchen geteilt und eingefast. Manche Bauten steigern den ornamentalen Reichtum aufs höchste, besonders an den Erkern; in den Voluten der abgetreppten Giebel spricht sich das phantastische Formenspiel der nördlichen Bauweise besonders aus. Das großartig vornehme Leibnitzhaus (1652) reicht schon in die Zeit des Barocco hinein. — Die schönsten und interessantesten Häuser Lüneburgs gehören der spätgotischen Periode an; aus der Renaissancezeit ist wenig mehr vorhanden. Die Eigenart besteht darin, daß der Rohbau mit glasierten Thonplatten verkleidet oder wenigstens mit ornamentalen oder figurierten Medaillons in einer oder mehreren Farben geschmückt wird. Was

Hannover.

Lüneburg.

noch vorhanden, offenbart einen edeln Geschmack bei schöner Zeichnung und Komposition. — Auch andere Städte in Hannover wie Minden, Celle, Osnabrück etc. besitzen noch gute Renaissance-Häuser.

Braunschweig.

Die sehr zahlreichen Renaissance-Häuser in Braunschweig zeigen eine bestimmte charakteristische Eigenart. Die Mehrzahl derselben entwickelt sich nicht in die Höhe als Giebelbauten, sondern in der Längsrichtung. Eine Auszeichnung anderer Art sind die meistens sehr schmuckreichen Thoranlagen; von Säulen, Pilastern, Statuen, Hermen, heraldischen Tiergestalten und von der üppigsten Ornamentation wird dabei der ausgiebigste Gebrauch gemacht. Beispiele könnten viele aufgeführt werden. Die meisten Häuser bestehen aus Fachwerk, einige haben steinerne Unterbauten; das Etagegebälk, die Frieße, Bretterfüllungen zeigen die mannigfaltigsten Muster. Besonders charakteristisch ist das Merkelsche Haus (Fig. 1302), sind ferner die Häuser am Burgplatz und am Bäckerklink, das Brauhaus von Wolters etc. Nicht der am meisten typische, aber der prächtigste Bau ist das Gewandhaus, welches einst dem Tuch- und Kleiderhandel diente. Die Anlage stammt vom Ende des 13. Jahrhunderts, das Äußere wurde aber 1589 in den reichsten Formen deutscher Renaissance umgebaut.

Bremen,
Hamburg,
Lübeck.

Die großen Hansestädte Bremen, Hamburg, Lübeck waren einst reich an Renaissance-Privatbauten, doch ist nicht viel in unsere Zeit hinübergerettet worden. Bremen hat noch das großartige Krameramtshaus (1619) mit den reichen Giebeln (vgl. Einschaltbild), Hamburg die Fassade vom Kaizerhof, Lübeck das Haus Nr. 276 in der Holstenstraße mit dem üppigen Schmuck an Architekturformen, Hermen, Medaillons, alles in Terracotta ausgeführt von den Meistern Gabriel van Aken und Statius von Düren, denen wir beim Bau des Fürstenhofs in Wismar wieder begegnen werden. Auch ein schönes Haus am Kohlmarkt (vgl. Einschaltbild) hat geschmackvolle Medaillonsfrieße in Terracotta.

Mecklenburg.

Die Städte in Mecklenburg, Schwerin, Parchim, Wismar, Güstrow, Rostock, Döberan etc. verwahren eine bedeutende Zahl ähnlicher Renaissance-Bauten. Das Eigentümlichste sind die hier am öftesten vorkommenden ornamentalen Terrakotten, welche, wie auch die Skulpturen in Stein, schöne Motive und edle Formen aufweisen. Die Bürgerhäuser jedoch, wie diejenigen in Güstrow und Rostock, sind ziemlich nüchtern und ohne künstlerische Bedeutung. Dagegen besitzt Danzig in Westpreußen deren mehrere in der Langgasse (Fig. 1303 u. 1304) und Altstadt, welche sich besonders durch reich skulptierte Thore auszeichnen.

Rathäuser,
Paderborn.



Fig. 1304. Steffensches Haus in Danzig. Nach Originalzeichnung.

2. Schlösser und öffentliche Bauten. — Paderborn besitzt in seinem Rathaus keinen glänzenden, aber doch einen stattlichen, gediegenen Bau; die Fassade ist auffallend symmetrisch angelegt: aus dem Hauptbau treten an der Giebelfront unter denselben äußern Dachflächen zwei kleinere Giebelbauten heraus,

im Untergeschoß von einer offenen, auf gedrunghenen Säulen ruhenden Halle getragen. Die Fenster im Hauptgeschoß bilden eine nur durch schmale Pfoften unterbrochene Glaswand, wie dies vielfach beliebt war. — Weit impofter sieht das Rathaus in Emden (Fig. 1305 und 1306) aus, ein solider Quaderbau nach niederländischem Schnitte, doppelgeschoßig mit hohen Fenstern, doch so, daß die Hälfte des Erdgeschoßes ein Mezzanin bildet. Unter dem Dache zieht sich eine offene Galerie herum. Ein schöner Turm steigt in der Mitte empor, an der Frontseite von einem Zwerchhaus begleitet. — Das Rathaus in Münden erzeugt durch die Bildung der Giebel an der Langseite die Vorstellung von

drei verschiedenen, miteinander verbundenen Häusern. — Eine der glänzendsten, prunkvollsten Leistungen der deutschen Spätrenaissance ist das Rathaus in Bremen (vergl. Einschaltbild), welches in sprechendster Weise den eifigen Stolz und die Macht der Hansestadt verkündet. Der Kern ist ein spätgotischer Bau,

der zwischen 1405 und 1410 aufgeführt wurde. Seit 1609 baute der Steinmetz Lüder von Bentheim die jetzige Südfassade gegen den Markt zu. Im Erdgeschoß legte er eine auf toskanischen Säulen ruhende Halle an; in der Mitte baut sich darüber ein Risalit auf, der sich in sieben weiten Säulenstellungen übereinander zum hohen Giebel zuspitzt, flankiert von zwei seitlichen Zwerchhäusern. An den zurücktretenden Flügelbauten schließt die Arkadenhalle in Terrassen ab. Die Formenbildung schwelgt in den Bogenzwickeln, Bogenleibungen, in den Friesen, im Gebälk und Geländer, den Fensterverdachungen, in den Dachkonsolen, in den Akroterien etc. in den denkbar reichsten, üppigsten figuralen und ornamentalen Motiven, welche teilweise einen sehr guten Geschmack verraten, noch öfter den Uebergang zum Barocco charakterisieren und überall ein außergewöhnliches Können beweisen. Noch üppiger ist die Ausstattung des Innern, z. B. der Wendeltreppe, die im großen Saale in das alte Archiv hinaufführt, wo alles in Schnitzwerk aufgelöst wird, die Thürumrahmungen und das Tafelwerk, alles von einer übersprudelnden Phantasie eingegeben und flott und frei, rasch und wagemutig ausgeführt. Die Dekoration des Außern wird fast allgemein Lüder von Bentheim zugeschrieben, das Schnitzwerk des Innern ist einem andern Meister zuzuteilen. — Reiche plastische Zierformen zeigt an der Giebelfassade auch das Rathaus in Halberstadt, während

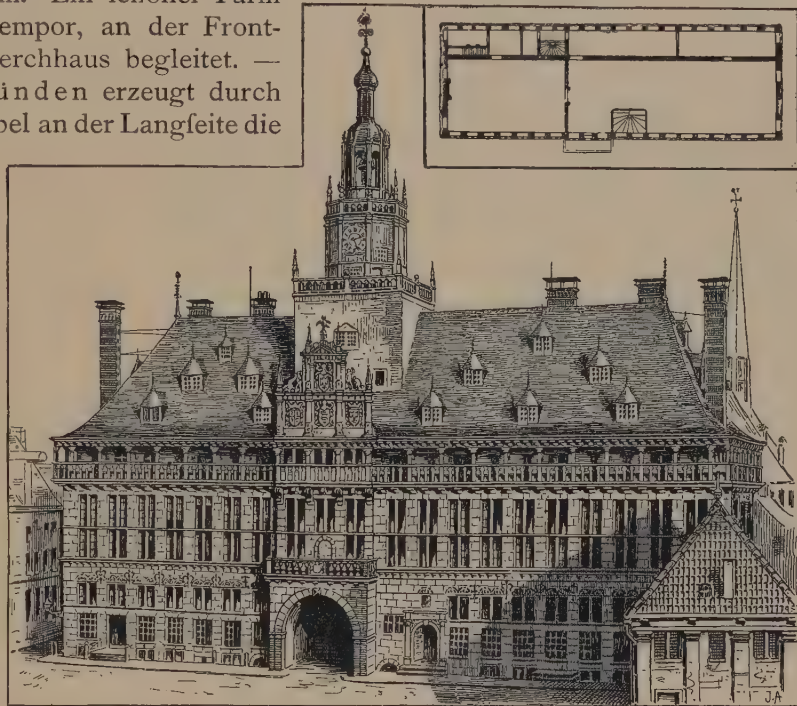


Fig. 1305 u. 1306. Rathaus in Emden: Grundriß und Aeußeres.

Halber-
stadt.

Wernigerode.

Lübeck.



Fig. 1307. Rathaus in Wernigerode. Phot. d. Photoglob Co., Zürich.

daselbe von Wernigerode (Fig. 1307) den günstigen Eindruck der Fachwerkkonstruktion, den schlanken Türmen und nicht zum wenigsten den guten Verhältnissen verdankt. — Auch dem gotischen Stadthaus in Lübeck wurde auf der Marktseite eine auf Pfeilern gestützte Halle vorgebaut, dieselbe schließt oben mit drei Giebeln ab; die Formenbildung ist reich, die Motive erscheinen aber ziemlich nüchtern. Im Innern finden sich, besonders in der Kriegsstube (Fig. 1308), im Audienzsaal, im Sitzungssaal des Polizeiamts überaus reiche und geschmackvolle Wandtäfelungen, Kassettendecken, Thürumrahmungen etc. mit üppigem

Schnitzwerk und schön gezeichneten Intarsien. Das glänzendste Werk Lübecks aus der Renaissance-Zeit ist das sogenannte Fredenhagensche Zimmer (Fig. 1309), welches aus dem Haus Schüffelbuden Nr. 194 stammt und 1840 in den Neubau des Hauses der Kaufleute-Compagnie übertragen wurde, ein Saal von 6 m Länge, 4 m Breite bei 4,5 m Höhe. Die Wandetäfelung hat eine Höhe von 3,4 m und besteht aus der Sockelpartie, einer hohen Mittelzone und einer Art Attika darüber. Das mittlere Geschoß wird durch Säulenpaare gegliedert, das obere durch Karyatidenpaare. Den halbkreisförmig umrahmten Feldern der Mittelpartie sind Aedikulä eingefügt, welche im Hauptrelief die fünf Sinne, ferner biblische und mythologische Szenen schildern mit je einer entsprechenden Darstellung im Relief des Aufsatzes. Die Bilder der Attika erzählen neutestamentliche Begebenheiten. Im Fries über der Mittelzone sind zwischen biblischen Reliefs Porträtmedaillons (Christus, Karl V., die Reformatoren) eingesetzt. Ähnlich ist der obere Fries behandelt. Dazu kommt aber noch eine Anzahl von Figuren zwischen den Säulen-



Fig. 1308. Rathaus in Lübeck: Wandtäfelung der Kriegsstube. Phot. Nöhring.

paaren und den Karyatiden, an den Säulenschäften und in allem Rahmenwerk. Fast alle glatten Teile sind mit schönen Intarsien ausgelegt. Die Schnitzwerke entstanden um 1570. Ueber der Wandtäfelung bis zur Kassettendecke schildern Gemälde die Stapelplätze, zu welchen Lübeck besondere Beziehungen hatte. — Ein stattlicher Bau ist endlich das rechtstädtische Rathaus in Danzig. Es entstand in gotischer Zeit um 1343. Nach einem Brande 1550 wurde der Turm in der heutigen schlanken Form 1559—1561 neu aufgeführt. Aus dem Ende des Jahrhunderts stammt der Prachtraum des Innern, die Sommerratsstube oder der sog. Rote Saal (vgl. Einschaltbild) unter der Leitung des Meisters Wilhelm Barth, welcher auch den Kamin erstellte; Simon Herle lieferte das Holzschnitzwerk; Hans Vredemann de Vries führte die Malereien aus. Die horizontale Gliederung der Wände ist zweiteilig; beide Teile schließen mit figurierten Konfolen, reichgeschnitzten Stäben und Friesen ab, welche mit Intarsien und plastischem Ornament geschmückt sind. Aller Luxus entfaltet sich an der Decke. Die Rahmenprofile und mehr noch die überreichen durchbrochenen Knäufe sind Meisterwerke der raffiniertesten Schnitzkunst. Der Glanz der Ausstattung wird durch die Fassung gehoben; reiche Vergoldung und aufgemalte Farbe verbinden sich mit dem Naturtone des Eichenholzes. — Das stattliche Zeughaus von Danzig ist schon genannt worden, weil die Giebel typisch sind für die Verzierung mit Beschlägenornamenten. Antony van Obbergen führte den Bau 1605 auf. Die Stadt besitzt noch manche andere hervorragende Werke der Renaissance, so das altstädtische Rathaus, ebenfalls eine Leistung des Antony van Obbergen, das hohe Thor u. f. f.

Die Schlösser haben der Mehrzahl nach die französische Grundrißbildung, einen rechteckigen Hof mit drei oder vier Gebäudeflügeln. Von dieser Art ist das Schloß in Güstrow, welches Herzog Ulrich seit 1558 durch Franziskus Paar beginnen ließ; ihm folgte in der Bauleitung Philipp Brande; es ist ein schönes Renaissance-Werk; die Ornamentation dagegen ist ziemlich schwunglos. — Eine



Fig. 1309. Wandtäfelung des Fredenhausen'schen Zimmers in Lübeck. Photographie von J. Nöhring, Lübeck.

Danzig.

Schloß-
bauten.

Güstrow.

noch umfangreichere Bauthätigkeit als Herzog Ulrich in Güstrow entwickelte fein Schwerin. Bruder Albrecht I. in Schwerin. Große Sorgfalt verwandte er auf das Schloß dafelbst, doch ist davon wenig mehr vorhanden. Die interessantesten Ueberreste sind die Terrakotten im Museum, die für den Fürstenhof in Wismar bestimmt, an den Schlössern in Schwerin und Gadebusch Verwendung gefunden. Der „neue Bau“ des genannten Fürstenhofes in Wismar ist ebenfalls eine Stiftung des Herzogs Albrecht. Es ist ein einheitlicher, dreigeschoffiger Gebäudetrakt neben ältern und neuern Bauteilen mit sieben dreigeteilten, rundbogigen Fenstern in der Länge. Die letzten sind reich mit Formsteinen aus Terracotta umrahmt; die Thore (Fig. 1310) sind teils aus Stein erstellt, teils ebenfalls mit Terrakotten ausgelegt. Unter den Fenstern des Mittelgeschoffes läuft ein Figurenfries aus Stein hin, unter dem Obergeschoß ein Medaillonsfries aus Terracotta. Die Wirkung ist vornehm und reich. Die beim neuen Fürstenhof thätigen Künstler waren die schon früher genannten Statius von Düren und Gabriel van Aken, ferner Valentin von Lira. Der Bau ist in neuester Zeit restauriert und für das Amtsgericht bestimmt worden. —

Leitzkau. Das Stammesloß der Edeln von Münchhausen, Leitzkau in der Nähe von



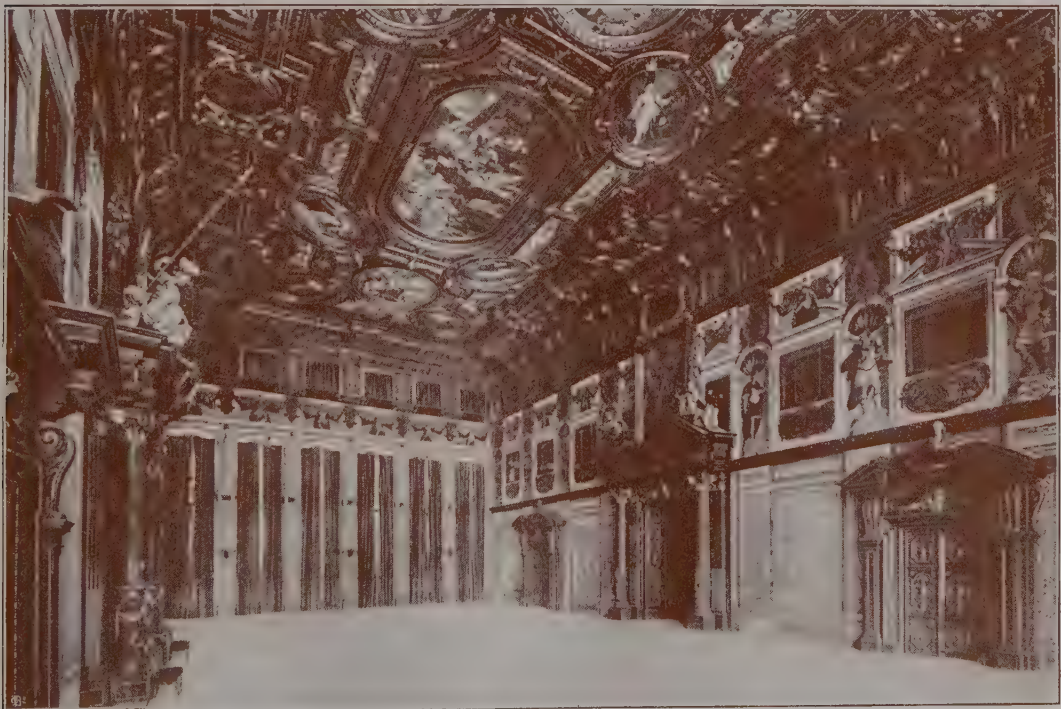
Fig. 1310. Portal am Fürstenhof in Wismar.
Photogr. von J. Nöhring, Lübeck.



Fig. 1311. Hämelfchenburg. Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

Magdeburg, entstand aus einem Kloster und wurde im 16. Jahrhundert teilweise neu gebaut. Die interessanteste Partie ist im südwestlichen Teile des langgestreckten Hofes ein Hallenbau mit Loggien in vier Stockwerken. — Auch die Schlösser Bevern im Braunschweigischen und Schwöbber bei Hameln gehörten denen von Münchhausen. Bevern wurde

Bevern.
Schwöbber.



VORHALLE AM RATHAUS, KÖLN; GOLDENER SAAL DES RATHAUSES
IN AUGSBURG.

Nach Photographien von Stengel & Co., Dresden, und Friedr. Hoefle, Augsburg.

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



PRAG: BELVEDERE; AUDIENZSAAL DES PALAIS WALDSTEIN.

Nach Lubke, und nach Photogr. von Stengel & Co., Dresden, und Joseph Wlha, Wien.

seit 1603 neu gebaut als eine regelmäßige, quadratische Anlage mit Wall und Graben, mit reich und geschmackvoll ausgebildeten Giebeln, Treppentürmen, Portalen, aber in etwas nüchternen, meist geometrischen ornamentalen Motiven. Von der einstigen Pracht des Innern ist nichts mehr vorhanden, das Schloß ist jetzt eine Kinderbewahranstalt. — Die Hämelschenburg (Fig. 1311) bei Hameln zeigt die Anwendung des Schichtenwechsels, der Rustikapfeiler und des Quaderverbands wie er oben an den spätern Häusern in Hameln nachgewiesen worden, an einem großen Schloßbau. — Das Schloß in Celle gehört zur Hälfte der Frühzeit der Renaissance an; der andere Teil wurde seit 1665 von Giacomo Bolognese gänzlich in den Formen der italienischen Spätrenaissance ausgeführt.

Hämel-
schenburg.

Celle.

5. Die Denkmale der italienisierenden Richtung.

Was die bisher besprochenen Denkmale deutscher Renaissance charakterisiert, ist die Verbindung der überlieferten gotischen Konstruktion mit den ganz neuen Renaissance-Formen. Kennzeichnend ist ferner die geniale Leichtigkeit, die spielende Naivetät, die fruchtbare Phantasie, der kecke Wagemut, kurz, die Freiheit, womit die Meister zeichnen, entwerfen, komponieren und ausführen. Strenge, bindende Gesetze kannten sie nicht. Eine doppelte Folge war unvermeidlich. Beharrte man bei der spielenden Lust des Schaffens, so mußte man beim Mangel an schützenden Schranken und Gesetzen dem Uebermaß, einer ausschweifenden Formenbildung, mit einem Wort, einem ziemlich rasch eintretenden Barocco verfallen, wie dies thatsächlich eintrat. Anders mußte es ernster strebenden Künstlern ergehen. Wenn sie das Spiel mit architektonischen und dekorativen Formen überwinden wollten und nach festen Gesetzen suchten, so konnten sie sich, sobald sie mittelbar oder unmittelbar mit der italienischen Baukunst bekannt wurden, der Wahrnehmung nicht verschließen, daß das Gefuchte und Angestrebte längst in den italienischen Bauwerken und in den Lehrbüchern der Erbauer derselben vorhanden, und daß man es nur auf deutschen Boden zu verpflanzen und nachzuahmen habe. Eine genaue Nachbildung eines italienischen Bauwerks wurde jedoch niemals versucht. Es zeugt im Gegenteil von der Originalität und der eigenen schöpferischen Kraft und dem Heimatfinn der deutschen Meister, daß sie ihren Bauten ein eigentümliches Gepräge geben. Freilich muß man sofort einschränkend und berichtigend hinzufügen, daß sie die Einfachheit, Ruhe, Klarheit, Größe und Harmonie der italienischen Renaissancemeister nicht erreichten. Man kannte und studierte die Schriften der Theoretiker Vignola, Scamozzi, Palladio, aber ihr feiner Geschmack im Entwerfen, vor allem des letzten mit so zartem Em-

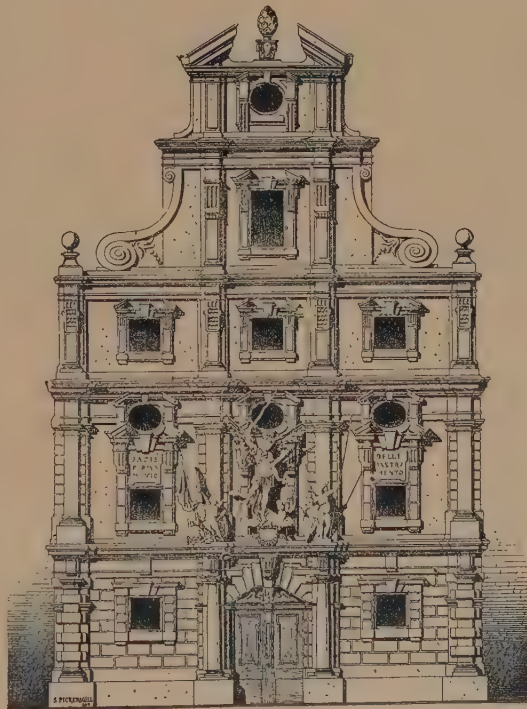
Charakteristik der
Richtung.

Fig. 1312. Das Zeughaus zu Augsburg. Nach G. von Bezold, Baukunst der Renaissance.

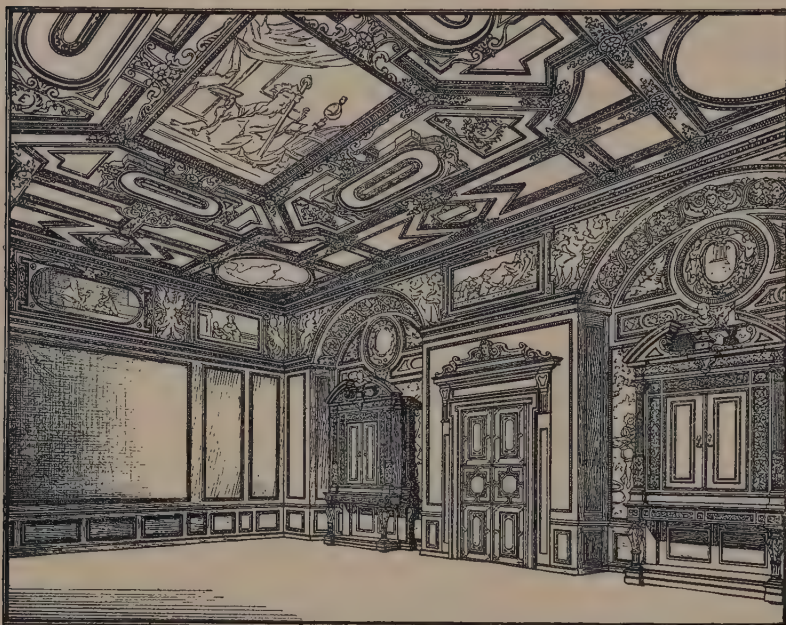


Fig. 1313. Saal in der k. Residenz, München. Nach G. von Bezold.

pfinden rechnende Kunstweise ließ sich nicht in Zahlen und Maßen ausdrücken und anlernen. Die eigensten Neigungen machten den deutschen Baukünstler für den Barock am empfänglichsten und in diesen lief er nach kurzem Schwanken ein. Die hierhergehörigen Werke wurden teils durch italienisch geschulte Deutsche und Niederländer, teils durch Vollblutitaliener ausgeführt.

Denkmale.

Die Auscheidung der Denkmale ist im allgemeinen leicht, doch giebt es Werke, in welchen die beiden Bauweisen so eng miteinander verbunden sind, daß sie der einen oder andern Richtung angeschlossen werden könnten.

Köln, Rathaushalle.

Ein derartiges Uebergangswerk ist die 1567—1573 gebaute, seither wiederholt restaurierte Vorhalle am gotischen Rathaus in Köln (vgl. Einschaltbild). Der ausführende Meister war Wilhelm Bernikel. Der Bau ist ein Kompromiß zwischen italienischem Geschmack, deutscher Ornamentation und gotischen Erinnerungen;

so sind die Arkaden des obern Geschosses in sehr stumpfen Spitzbogen geschlossen. Die Halle gehört zum Reinsten, Besten, Gefälligsten unter den deutschen Renaissancewerken. — Das frühere kurfürstliche Schloß in Mainz, welches aus zwei im rechten Winkel aneinanderstoßenden Flügeln besteht, wurde — der Südflügel — 1627 begonnen, kam aber erst 1678 durch den Kapuziner P. Matthias von Saarburg zum Abschluß. Der andere Flügel wurde 1752 bis 1754 angefügt. Es ist ein vornehmer, stattlicher Bau; die reichen Zierglieder haben bereits barocke Bildung, aber meistens in deutschem Zuschnitt. — Zum ältern spätgotischen Teile des Rathauses in Nürnberg wurde 1613—1619 ein großer Neubau angefügt durch Jakob Wolf, den Sohn des gleichnamigen Steinmetzen, welcher den Umbau des Rathauses in Rothenburg leitete.

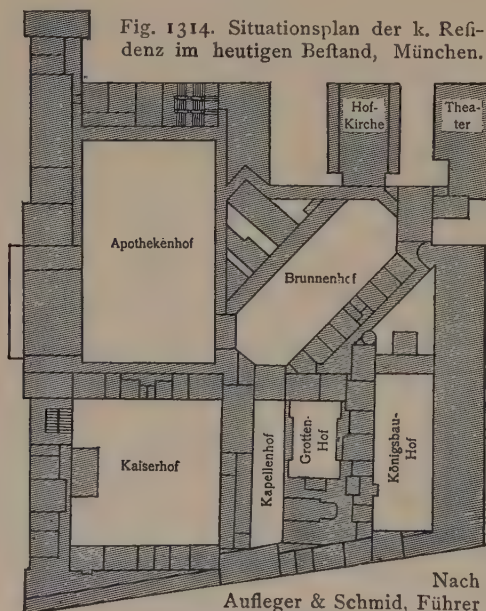


Fig. 1314. Situationsplan der k. Residenz im heutigen Bestand, München.

Schloß in Mainz.

Rathaus in Nürnberg.

Nach
Aufleger & Schmid, Führer
durch die k. Residenz zu München.

Das Baumaterial ist grobkörniger Sandstein. Der Architekt, welcher Italien bereift hatte, sah daher von allem feinem Detail und Ornament ab, um durch große Linien und Massen eine bedeutende Wirkung hervorzubringen, was ihm gelungen. Das Erdgeschoß ist als schwerer Sockel mit kleinen wenigen Fenstern behandelt; das Mittelgeschoß, nüchtern und kalt, das etwas reicher, aber doch einfach gehaltene Obergeschoß bieten durch die Flucht von 36 Fenstern mit dem Konfollensims und der Balustrade darüber eine wirkfame Perspektive. Die Mitte und die Enden der Fassade werden durch turmartige Hochbauten ausgezeichnet, die eine entsprechende Umbildung der Zwerchhäuser und Dacherker find. Die drei dem Neubau angehörigen innern Hoffseiten bilden im ersten und zweiten Stockwerk große, offene Pfeilerarkaden. — Augsburgs Baumeister war Elias Holl (1573—1646). Er machte seine erste Schule bei seinem Vater Hans; in Italien begeisterte er sich für die einfachen, edeln Formen Palladios; sie nahmen in seinen Werken den Charakter des mehr Nüchternen und Trocken an, aber der Blick für das Große und Bedeutende blieb ihm. Die Fassade des Zeughauses (Fig. 1312) ist eine hohe künstlerische Leistung; ein derbes Erdgeschoß, ein großes Mittelstockwerk, eine Attika und ein Giebel, überall feste, kräftige, resolute Gliederung, klar, einheitlich, übersichtlich. Das Rathaus (1614—1620), Holls Hauptwerk, stellt sich größer, aber trockener dar: im Grundriß ein Rechteck klarster, einfachster, geschicktester Anlage, dazu eine große, vertikal dreigeteilte Hauptfassade mit hoch und etwas reicher entwickeltem Mittelbau; diesem entspricht im Innern des Erdgeschosses eine große durchgehende Halle, darüber der durch drei Geschosse emporgeführte „Goldene Saal“ (vgl. Einschaltbild) von wahrhaft kühnen, großen Abmessungen und prächtiger Ausstattung. Die holzgeschnitzte, prunkvolle Decke übt die großartigste Gesamtwirkung, das Einzelne ergeht sich in ziemlich nüchternen Motiven und schwerfälligen Formen. Die glänzendste und eine vielfach feinere Ausstattung zeigen die sogenannten Fürstenzimmer in den vier Ecken des Baues neben dem Hauptsaale. Holl führte in Augsburg noch andere Bauten aus, darunter mehrere Thortürme, die lange Zeit für die Silhouette der Stadt mitbestimmend waren.

Ein Hauptwerk der italienisierenden Renaissance ist die alte Residenz (Fig. 1313—1315) in München. Der Kurfürst Maximilian I. baute sie 1600 bis

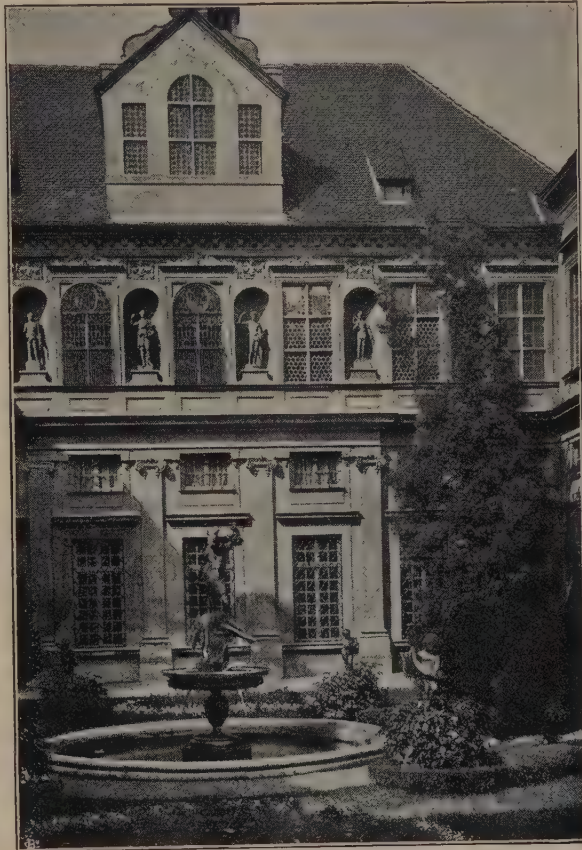


Fig. 1315. Grottenhof der k. Residenz, München. Photogr. von F. Finsterlin, München.

Zeughaus
in Augs-
burg.

Rathaus
dafelbst.

Residenz in
München.

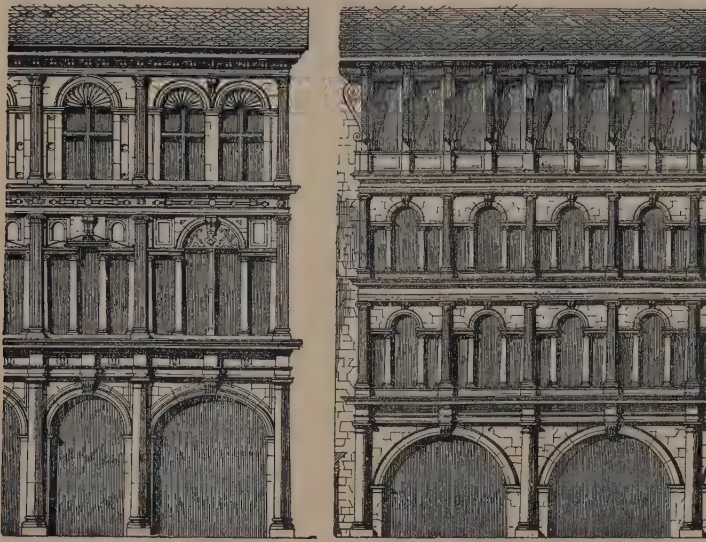


Fig. 1316 und 1317. Haus der Geltenzunft und Spießhof in Basel.
Nach Ortwein & Scheffers, Deutsche Renaissance.

1616. Diefelbe besteht aus verschiedenen, geistreich und malerisch verbundenen Baugruppen, welche sich um mehrere Höfe verschiedener Größe und Gestalt lagern. Die bedeutendsten sind der schmale, langgestreckte Kapellenhof in der Axe des Eingangs; eine von Pfeilern getragene Halle führt in den lauschigen Grottenhof oder das Residenzgärtel mit einer Brunnenhalle, welche in barocker Weise mit Konchylien und Tropfteingebilden ausgestattet

ist, und einem Gärtlein mit dem Perseusbrunnen. Hinter der genannten Pfeilerhalle liegt der achtsieitige Brunnenhof, so genannt nach dem Brunnen mit der Statue Ottos V. von Wittelsbach. Links vom Kapellenhof ist der Kaifert Hof, links vom Brunnenhof der Küchenhof. Einzig im Grottenhof haben die Außenwände architektonischen Schmuck in jonischen Pilastern, Gebälkgliedern, Statuenischen etc. in schöner, geschmackvoller Durchbildung. Sonst ist die Außenseite überall glatt verputzt, kahl und leer; nur die Thore sind monumental aus rotem Marmor mit Bronzef Schmuck ausgeführt. Einstmals waren aber die Mauerflächen grau in grau bemalt, und zwar gegenüber z. B. der völlig freien Figurenmalerei am Fuggerhaus in Augsburg, mit streng architektonischen Motiven. So zeigt der Kaifert Hof, dessen Malerei in neuester Zeit aufgefrischt worden, eine Pilasterordnung über dem Rustikafockel. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Fassadenmalerei in der heutigen Gestalt erst nach dem Brande von 1674 ausgeführt worden. Im Innern der Residenz entfaltet sich die reichste monumentale und geschmackvolle Pracht; besonders zeichnen sich aus die Kaifertreppe mit ihren Läufen und Podesten, Durchblicken und Perspektiven und die sich anschließenden Räume, die Kapelle und die Wohnzimmer. Die Treppenläufe sind mit ansteigenden Tonnen, die zu schönen, von Säulen getragenen, zweischiffigen Hallen entwickelten Podeste mit Kreuzgewölben überdeckt, welche reich, vornehm und heiter mit Stuck und aufgemalten Grottesken geschmückt sind. Die anstoßenden Zimmer haben zu Decken schön geschnittene Täfelungen mit eingesetzten Gemälden; die Wände waren für Teppichbehang berechnet; — es sind so festliche, von gediegener Pracht und heiterer Stimmung erfüllte Räume, daß keine gleichzeitige fürstliche Residenz Aehnliches aufzuweisen hatte. Welches waren die entwerfenden und ausführenden Meister? Eine bestimmte und verlässige Antwort kann darauf nicht gegeben werden. Der Architekt Maximilians war Hans Reifens tuel; den Kaifert Hof baute Hans Schön; der Brunnenhof verdankt seine Ausstattung dem Holländer Maler Friedrich Sufris; mehrere Erzwerke gossen der Niederländer Hubert Gerhard und Hans Krumper von Weilheim u. f. w. Man nimmt aber übereinstimmend an, daß der Bildhauer und

Maler Pieter de Witte, genannt Candido, die Entwürfe lieferte und die künstlerische Leitung in seiner Hand hielt. Er wurde 1548 zu Brügge geboren, kam früh mit seinen Eltern nach Florenz, wo er bei den Epigonen Michelangelos in die Schule ging. Die Geschichte der Plastik wird mehr von ihm berichten.

Basel besitzt zwei Fassaden von vorzüglicher Schönheit in den Formen und Verhältnissen und in der Komposition. Die Fassade des Geltenzunfthauses (Fig. 1316) entstand seit 1578. An den Arkaden des Erdgeschosses sind dorische Halbfäulen, in den beiden obern Stockwerken jonische und korinthisierende kannelierte Pilaster verwendet. Von freundlicher Wirkung sind die dreigeteilten Fenster des Mittelgeschosses. Der Fortschritt zum Leichtern und Gefälligeren in der Entwicklung der Formen und Verhältnisse nach oben ist sehr glücklich. Am Spießhof (Fig. 1317 [ca. 1600]) ist in den beiden Mittelgeschossen das dreiteilige Fenstermotiv ganz in der Art angewendet, wie Palladio an der Basilika in Vicenza das Vorbild gegeben. Im Obergeschoß werden die weitausladenden Konsolen zwischen der Fensterreihe zu dem Zwecke benützt, der Fassade einen kräftigen Abschluß zu geben. Auch hier ist dieselbe in den Stockwerkshöhen und in Formen und Verhältnissen geschickt und verständnisvoll abgestuft. — Weit weniger glücklich in den Verhältnissen ist die Fassade des Ritterfchen Hauses (Regierungsgebäude) in Luzern, obwohl es von einem Italiener, Giovanni Linzo von Pergine bei Trient, 1557 entworfen und begonnen wurde. Viel besser sind die Arkaden des Binnenhofes. Einen intimen Reiz besitzt die Loggia an der Präfektur in Freiburg i. Ue.

Die österreichischen Lande waren den Kunsteinflüssen vom Süden her immer zugänglich, besonders in der Renaissancezeit, dieselben sind darum auch an italienisierenden Bauten verhältnismäßig reich. Daß in den südlichen Teilen Tirols die italienische Bauweise das Feld behauptet, ist selbstverständlich. Manche Bauwerke in Trient sehen sich ganz wie lombardisch-venezianische Schöpfungen an. Der Entwurf zum Palazzo Tabarelli wird fogar dem Bramante gutgeschrieben. —

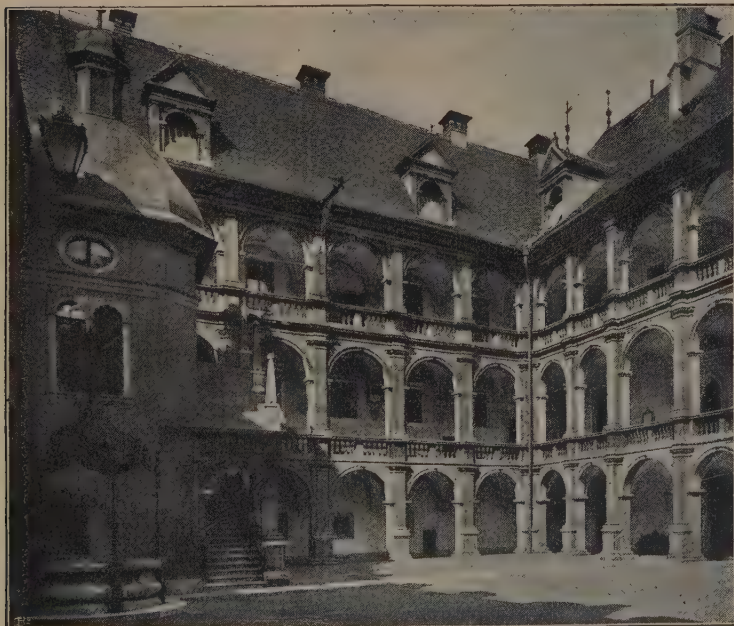


Fig. 1318. Hof des Landhauses, Graz. Phot. von Stengel & Co., Dresden.

Ein Hauptvertreter der Richtung in Kärnten ist das prächtige vom Grafen Johann von Ortenburg erbaute Schloß Porzia in Spital an der Drau, eine italienische Palastanlage um einen innern Hof mit offenen Arkadengängen (Figur 1320 und 1321). Das Aeußere ist einfach gehalten. — Ein Bauwerk von imponanter Wirkung ist das Landhaus in Graz, 1555–1563 von dem Luganesen Domenico dell'Allio erbaut. Das Aeußere hat gekuppelte Bogenfenster in der Art der lombardisch-

Basel.
Geltenzunfthaus.

Spießhof.

Ritterfches
Haus in
Luzern.

Oesterreich.

Tirol.

Kärnten.

Landhaus
in Graz.

venezianischen Denkmale. Einen andern Charakter zeigt der erste innere Hof (Fig. 1318); die Bauzeilen umschließen ihn in drei Stockwerken mit offenen Bogengängen in einfachen, ernsten Formen; den Pfeilern ist ein schmuckloser toskanischer Pilaster vorgelegt; die Wirkung ist sehr günstig. — Mähren. Mähren besitzt manche italienisierende Schloßbauten, wie Groß-Ullersdorf, Teltch, Roffitz u. f. w.

Kaiser Max, der letzte Ritter, hatte noch fast ausschließlich deutsche Künstler in seinem Dienste. Unter Ferdinand I. und dessen Sohne, dem Erzherzog Ferdinand, war das Gegenteil der Fall; sie nahmen vornehmlich ausländische, besonders italienische Meister in ihren Sold. Die Hauptwerke der letzten befinden sich in Prag und gehören dem Anfang und dem Schluß der Periode an. Im



Fig. 1319. Schloß Stern: Grundriß des ersten Stockes. Nach Lübke.

Prag. Jahre 1534 begann Ferdinand das Belvedere (vgl. Einschaltbild) auf einem nördlichen Ausläufer des Hradschin auf einer ausichtsreichsten Höhe. Als seine Künstler werden genannt Hans de Spatio, Zoan Maria und der deutsche Hans Trost; den Plan fertigte Paul della Stella. Das Belvedere sollte ein Absteigequartier mitten in blühenden Anlagen, ein Gartenpalast sein. Dem Grund- und Aufriß nach ist es ein langgestrecktes Rechteck von einer offenen Säulenarkade umgeben, ein Peripteros von 6 zu 14 Säulen jonischer Ordnung. Die Piedestale sind, außer an den Eingängen, durch eine niedrige Mauer verbunden; die Stylobate, die Bogenzwickel sind mit figürlichen Reliefsen, der Fries, das Giebel über dem Gebälke mit den schönsten ornamental Motiven geschmückt. Ein Obergeschoß für den Festsaal war von Anfang vorgesehen, es wurde aber später ausgeführt und zwar selbständigerweise in dorischen Stilformen; die Technik ist minderwertig, auch das Dach hat nicht mehr die ursprüngliche Gestalt. Das Belvedere ist, was Komposition, Schönheit der Verhältnisse und der Formenbildung betrifft, die herrlichste Leistung der Renaissance-Architektur diesseits der Alpen. — Am 27. Juni 1555 legte der Erzherzog Ferdinand den Grundstein zum Schloß Stern im Tiergarten am nordwestlichen Abhang des Weißen Berges bei Prag. Der Erzherzog hatte den selbst gezeichneten Grundplan (Fig. 1319) selbst gezeichnet; derselbe stellt einen Stern mit sechs Strahlen dar.



Fig. 1320 u. 1321. Schloß Porzia: Stiegenhaus u. Grundriß des 1. Stockes. Nach Phot. v. Wlha, Wien, u. Lübke.

Schloß Stern.

Der Aufriß entwickelt sich in drei Geschossen. Im mittleren Stockwerk gehen von dem gewölbten Kuppelraum im Centrum sechs Korridore aus, von welchen Seitengänge in fünf rautenförmige Säle führen; an der Stelle des sechsten befindet sich das Treppenhaus. Das Äußere war von Anfang an schmucklos; die noch vorhandene Stuckdekoration der gewölbten Decken im Innern offenbart dagegen bei immer wechselnder Einteilung der Flächen den unerfchöpflichen Reichtum der Renaissance an reizendsten und glücklichsten Eingebungen. Des Erzherzogs Künstler waren die bereits genannten und beim Belvedere beteiligten Italiener, ferner Andreas von Auftales, Johann Campion.

Nachdem der Kaiser und sein Sohn in Prag vorausgegangen, folgte eine Reihe hoher Herren nach, welche ihre Paläste im neuen Stile anlegten. Das Glänzendste und Großartigste leistete am Schluß der Epoche der kriegsgewaltige Wallenstein im Palast Waldstein (1623—1627). Die Fassade und die Innenseite im quadratischen Hofe wiederholen die etwas nüchternen, mit barocken Ziermotiven versetzten Formen des spätern italienischen Palaststils. Die Fenster der beiden Obergeschosse sind im Halbkreisbogen geschlossen. Der große Audienzsaal (vgl. Einschaltbild) geht durch zwei Stockwerke; die glänzende Dekoration ist schon ganz dem Barocco entlehnt. Ein Werk großen Stils und monumentaler Haltung ist die Gartenhalle (Fig. 1322) mit drei riesigen von gekuppelten Säulen gestützten Arkaden. Als Baumeister wird der in Wallensteins Sold stehende Mailänder Giovanni Merini genannt; Gurlitt findet in der Formgebung die „ganze breite Wucht“ des Bartolommeo Bianco, der auch als Maler im Palaste thätig war.

Palast
Waldstein.

6) Die religiösen Baudenkmale.

Es ist schon gesagt worden, daß hervorragende Baudenkmale aus der Zeit der Renaissance in Deutschland nicht zahlreich sind. Es wurde auch gesagt, wie dies so gekommen. Im 14. und 15. Jahrhundert wurde weit über das Bedürfnis gebaut, so daß Neugründungen selten nötig erschienen, und über alles war die religiös zerrissene Zeit der religiösen Architektur nicht förderlich. Erst gegen das Ende des 16. Jahrhunderts, als man in ruhigere Bahnen und festere Geleise eingelaufen, entstanden nach und nach wieder bedeutende Kirchen.

Wenig
Denkmale.

Bis zu diesem Zeitpunkt stehen die Neubauten noch unter den Nachwirkungen der Gotik. Der Grundriß und der Aufriß bleiben dieselben; sie behalten die Form der Basilika mit tiefen Abseiten, noch öfter den Aufbau der Hallenkirche bei. In der formalen Durch-



Nachwirkung
der
Gotik.

Fig. 1322. Gartenhalle des Palais Waldstein, Prag. Phot. v. Römmler & Jonas.

Umgestaltung des
Raumab-
schlusses.



Fig. 1323. Friedhofarkade,
Halle a. S. Photogr. von
Albert Schwartz, Berlin.

Marien-
kirche in
Halle.

weitere und breitere Räume zu schaffen, aus der vertikalen in die horizontale Richtung überzugehen. So näherte man sich doch unvermerkt dem höchsten Ideal der Renaissance, ähnlich wie in Italien, nur daß man nicht den Centralbau festen Blicks in der Perspektive behielt, wie dort, sondern beim Langhausbau stehen blieb.

Die Marien- oder Marktkirche in Halle ist eines der frühesten religiösen Denkmäler des 16. Jahrhunderts, eine Stiftung des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg. Der Meister Nikolaus Hofmann baute sie 1530—1554; es ist ein

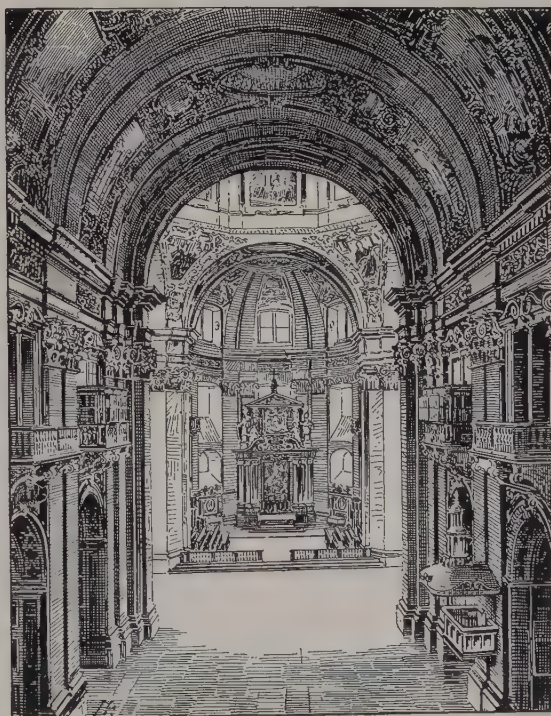
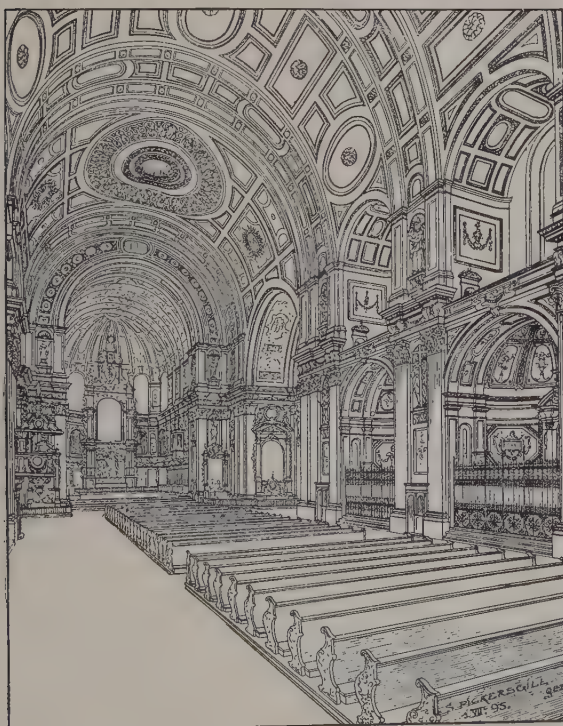
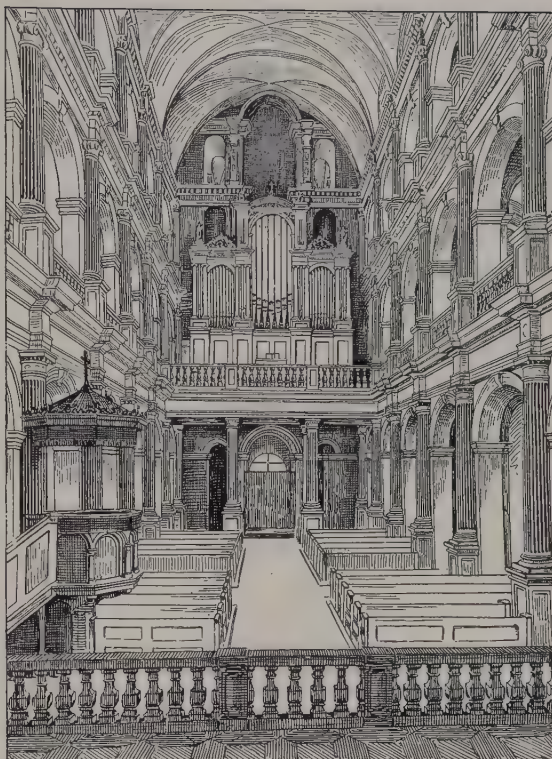
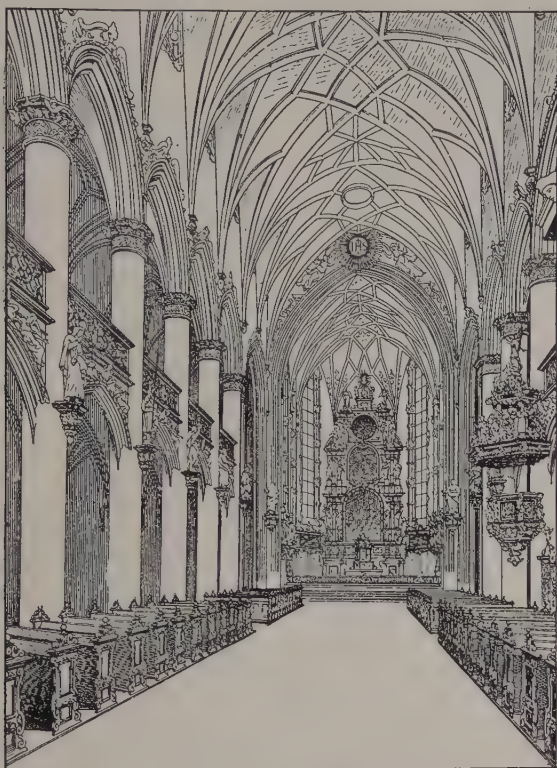
Raum von großartiger Wirkung und noch völlig gotischer Konstruktion. Die innere Ausstattung, an welcher man bis zum Schluß des Jahrhunderts arbeitete, gehört ganz der Früh- und Spätrenaissance an. Das Laub- und Rankenwerk, durchflochten von figürlichen Darstellungen, womit die Zwickelflächen, das Stuhlwerk, die Pilafter dekoriert sind, gehören zum Besten, geschmackvollst Erfundenen und Gezeichneten dessen, was die deutsche Renaissance hervorgebracht hat. — Ganz einzig auf deutschem Boden ist in seiner Art der Friedhof in Halle; ein gewaltiges Mauerviereck mit offenen Arkaden (Fig. 1323) an der Innenseite schließt den Begräbnisplatz ab; 94 Flachbogen von ca. 4 m Spannung, von Pilaftern getragen, reihen sich aneinander. Der oben genannte Nikolaus Hof-

Friedhof
in Halle.



Fig. 1324. Inneres der Marienkirche, Wolfenbüttel.
Nach G. von Bezold, Baukunst der Renaissance in Deutschland.

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE



INNERES DER JESUITENKIRCHE IN KÖLN, DER UNIVERSITÄTSKIRCHE IN WÜRZBURG, DER ST MICHAELSKIRCHE IN MÜNCHEN UND DES DOMES IN SALZBURG.

Nach G. von Bezold, Baukunst der Renaissance, und nach Originalzeichnungen.

mann, ein Hans Reufcher und ein ungenannter Meister teilten sich in die künstlerische Arbeit. Die Zwickelornamente, die Pilasterfüllungen, teilweise von der gleichen Linienführung wie die in der Marienkirche, teils neue Motive, sind so schwungvoll, so mannigfach und reich, kurz so schön, daß man im Formenschatz der deutschen Renaissance wohl nicht Besseres und Reineres findet, als etwa in einigen Werken der Klein-kunst.

Von der Stiftung des Mainzer Erzbischofs müssen wir bis an das Ende des Jahrhunderts gehen, um wieder einer bedeutenden Neugründung zu begegnen. Im Jahre 1608 wurde in Wolfenbüttel unter dem Herzog Heinrich Julius die Marienkirche (Fig. 1324 und 1326) begonnen. Des Fürsten

Baumeister war wie bei der Universität in Helmstedt der tüchtige Paul Francke. Nach seinem Tode (1615) wurde die Kirche nach den vorhandenen Plänen fortgeführt. Während des Dreißigjährigen Krieges stockte der Bau; die letzten Giebel an der Südseite wurden erst 1660 aufgesetzt. Die heutige unglückliche Turmspitze über dem Westportal stammt aus dem Jahre 1750, während die ursprüngliche Zeichnung die genialste Lösung zeigt. Die Kirche ist ein in der Konstruktion gotisch gedachter dreischiffiger Hallenbau mit einem Querschiffe. Die innere und äußere Erscheinung erinnert sofort an manche französische Uebergangswerke, namentlich an St.-Pierre in Caen; hier wie dort tritt uns der merkwürdigste Kompromiß zwischen Gotik und Renaissance entgegen. Die Marienkirche in Wolfenbüttel löst die Aufgabe nicht in so unaussprechlich geistreicher Art wie St.-Pierre, aber ein höchst merkwürdiger und gefälligster Ausgleich ist Franckes Werk doch. Alle Gedanken der Konstruktion und im Ornament sind gotisch, aber sie werden in der Formsprache der zum Barocco sich neigenden Renaissance ausgedrückt. Die Raumverhältnisse dehnen sich zu Gunsten der horizontalen Weitsichtigkeit, das Mittelschiff hat eine Breite von 9, die Seitenschiffe eine solche von 5,2 m. Die sechs großen Tragpfeiler werden achtförmig, auf hohe Sockel gestellt und mit ornamentalen Bändern eingeschnürt; die Gewölberippen erhalten

Kunstgeschichte, I. Bd.

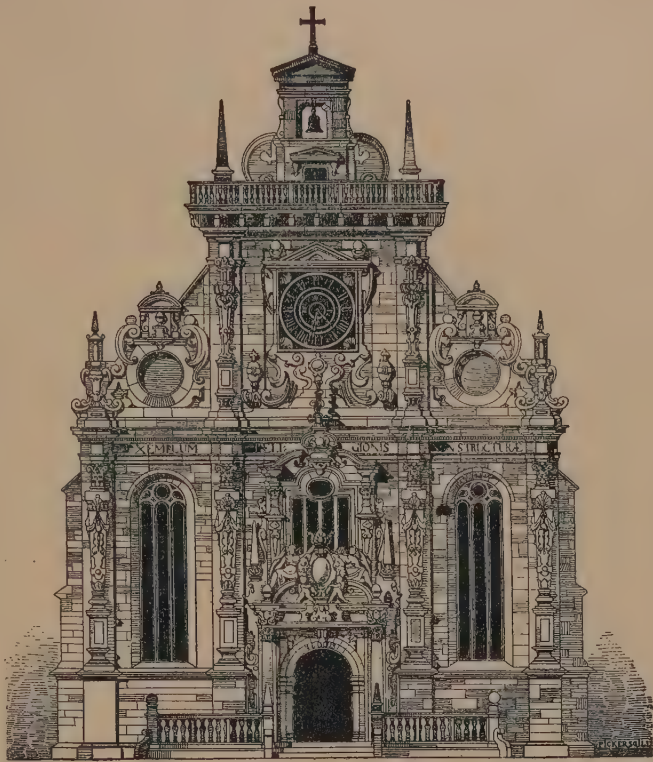


Fig. 1325. Fassade der Stadtkirche in Bückeburg. Nach G. v. Bezold.

Marien-
kirche in
Wolfen-
büttel.

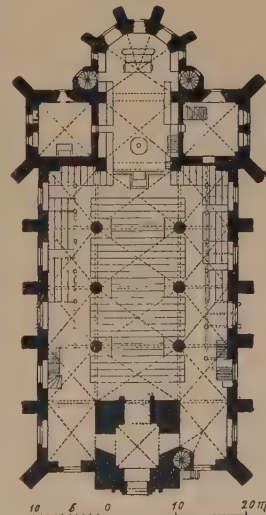


Fig. 1326. Grundriß der Marienkirche in Wolfenbüttel. Nach G. v. Bezold.

Eierstäbe und Perlschnüre. Um von den achtseitigen Pfeilern ins Viereck überzuleiten, werden aus allerlei Ziergliedern zusammenge setzte Konfolen angefügt, auf welchen ein hoher, so reich geschmückter und gegliederter Sims auf sitzt, als wäre er dem Juwel eines Goldschmieds nachgebildet. Die Leibungen der Archivolten sind mit facettierten Beschlägornamenten ausgelegt. Der Hochaltar und die Kanzel sind Meisterleistungen der Schnitzkunst. Noch

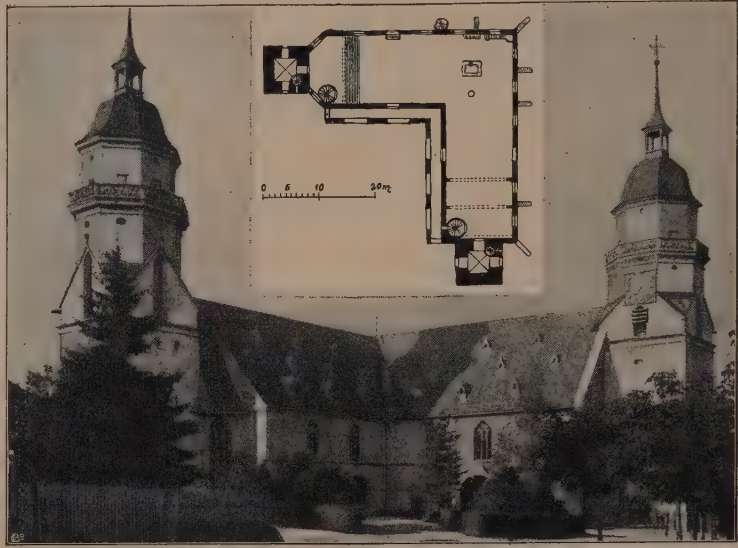


Fig. 1327 und 1328. Kirche in Freudenstadt: Grundriß und Aeußeres. Nach Lübke, Renaissance in Deutschland, u. Phot. v. G. Röbbke, Freiburg.

überrafchender wirkt das Aeußere. Die Strebepfeiler sind zu maffigen Renaissancepfeilern umgestaltet, welche über dem Kranzgesims die Standbilder der Apostel tragen. Die Fenster sind nach gotischer Regel langgestreckt und im Spitzbogen geschlossen, allein die Pfoften sind „antikisch“ getäfelt und facettiert; die Teilungsstäbe haben korinthisierende Kapitelle, das darausproffende Maßwerk wird zu breitblättrigen Zweigen und Aesten. An den Portalen erinnert nur noch die Entwicklung in der Höhelinie an die Gotik, im übrigen entfaltet sich an und neben den Säulenstellungen eine üppige, frei und locker komponierende Dekorationsluft. Die ornamentale Phantasie und Phantastik ergeht sich am freiesten und luftigsten in den je fünf hochgiebelten Zwerchhäusern des Langhauses, denen sich dominierend die Giebel des Querschiffes anschließen.

Stadt-
kirche in
Bücke-
burg.

Zur gleichen Zeit unternahm der Graf Ernst zu Schaumburg-Lippe den Bau der Stadtkirche (vollendet 1615) in Bückeburg. Eine gotisierende dreischiffige Hallenkirche, wie die Marienkirche in Wolfenbüttel, hat sie einen ganz andern Charakter. Im Innern tragen hohe, korinthisierende Säulen die Kreuzgewölbe, den Kapitellen sind Kämpfer in der Form von Gebälkstücken aufgesetzt; die Wirkung ist ernst und würdig. Die Fassade (Fig. 1325), locker konstruiert, ist mit barocken Bildungen überladen; umso glaubhafter ist es, daß ein Niederländer, Adriaen de Vries, der Baumeister war.

Keine neue
protestan-
tische
Kirchen-
anlage.

Es ist bemerkt worden, daß das neue, protestantische Bekenntnis keine neue Kirchenanlage hervorgebracht hat. Doch war dies zu erwarten, da mit der Abschaffung der Meßliturgie das Bedürfnis mehrerer Altäre oder jedes Altars, zumal bei den Reformierten und Zwinglianern, dahinfiel, und die Predigt im Gottesdienst eine alles überwiegende, centrale Bedeutung gewann. Die Reformierten werden später verschiedene Lösungen in der Anlage der Kirchen versuchen, bei den Lutheranern ist eine „völlige Lösung bis heutigen Tages noch nicht gefunden.“¹⁾ Um den dringendsten Anforderungen zu genügen, behalf man sich mit Emporen,

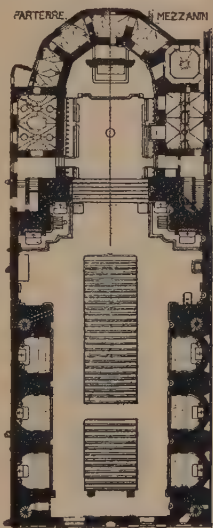
¹⁾ Bezold, l. c. S. 131.

welche oft in sehr unvermittelter, unorganischer Weise eingeordnet wurden, wie in der oben genannten Marienkirche zu Wolfenbüttel, während schon die altchristliche und die byzantinische Basilika Vorbilder für die organische Eingliederung der Empore gegeben. Nur der württembergische Herzog Friedrich I. erfand 1599 eine neue Kirchenform. In Freudenstadt, dieser für die aus den österreichischen Landen eingewanderten Protestanten neu angelegten Stadt, verlegte er die Kirche (Fig. 1327 und 1328) in eine Ecke des großen, quadratischen Hauptplatzes. Dieselbe besteht aus zwei Flügeln, welche im rechten Winkel aneinanderstoßen, jedem derselben ist ein Turm vorgelegt.

Kirche in
Freuden-
stadt.

Der Altar und die Kanzel befinden sich, um von beiden Flügeln aus sichtbar zu sein, in der Schnitlinie; daselbst ist auch der Sängerchor. Zur Trennung der Geschlechter war dies die gründlichste Lösung, die aber selbstverständlich keine Nachahmung fand. Des Herzogs Baumeister war der vielerfahrene und vielbeschäftigte Heinrich Schickhardt d. J. (1558–1634), doch er durfte in Freudenstadt nicht seinen viel bessern Eingebungen folgen, sondern hatte sich dem Willen seines Herrn zu fügen.

Die Jesuitenkirche in Köln entstand 1618–1622; einige Teile der innern Ausstattung (vergl. Einschaltbild) gehören einer noch spätern Zeit an. Die Konstruktion ist gotisch, die Formenbildung ist dem deutschen Barock, vorzüglich dem Knorpelstil entlehnt. Die Gesamtwirkung im Innern ist überraschend großartig und harmonisch.



Jesuiten-
kirche in
Köln.

Fig. 1329 und 1330. St. Michaelskirche in München: Grundriß und Fassade. Nach Ortwein, Deutsche Renaissance, und Phot. v. F. Finsterlin, München.

Stilistisch und historisch ist diese Kirche ein Rätsel; ein Rätsel ist es, daß die Jesuiten in Köln noch gotisierten, da doch ihre Ordenskirche in München längst fertig da stand und zwar als ein Hauptwerk der italienisierenden Renaissance, und da die Jesuiten das meiste gethan, um die italienische Renaissance und deren weitere Entwicklungsformen in allen Kulturländern zu verbreiten, so daß man von einem Jesuitenstil gesprochen. Einen solchen giebt es nicht. Die Ordenskirchen zeigen in der Anlage, in der Raumbildung und in den Stilnuancen die größte Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit; ge-

meinfame Kennzeichen sind nur die Raumgröße, die Solidität des Materials und der Glanz der Ausstattung.

St. Michael
in Mün-
chen.

Die Jesuitenkirche St. Michael (1583—1597) und das anstoßende Kolleg in München sind eine Stiftung des Herzogs Wilhelm V., des Frommen. Die Kirche (vgl. Einschaltbild und Fig. 1329 und 1330) führt in der großartigsten Weise den religiösen italienisierenden Renaissancestil in Deutschland ein. Das Langhaus bildet ein einziges, von einem riesigen Tonnengewölbe mit 34 m Spannung überdachtes Schiff, mit je drei Kapellen zwischen den Widerlagern zu beiden Seiten und mit Emporen darüber; zwischen dem Langhaus und dem niedrigeren und engeren, aber langgestreckten Chor ist ein Querschiff eingefügt. Es ist im ganzen und großen der Grundplan des Gefü in Rom, aber in völlig origineller Ausgestaltung; auch die Raumwirkung ist großartiger, freier, erhebender als im Gefü. Das letzte hängt wesentlich mit der innern Ausstattung zusammen. Die Pilasterpaare an den Pfeilern zwischen den Kapellen bestimmen die Hauptgliederung der Seitenwände und auch der Decke durch die großen Gurtenpaare, welche über ihnen im Obergeschoß ansetzen; dazu kommen an den Wänden die Figurennischen und in den Kapellen und an der Decke eine sehr reiche Flächeneinteilung durch Rahmenwerk, Fruchtschnüre, Engelsköpfe u. dgl. Aber die Simse, Rahmenprofile und sonstigen Ausladungen sind so gehalten, so maßvoll, so fein abgestuft, so einfach und einheitlich auf reines Weiß mit etwas Gold gestimmt, daß keine Unruhe die Gesamtwirkung stört, keine Ueberladung die Großräumigkeit beeinträchtigt und einengt, wie dies in den Kirchen Italiens so oft der Fall ist. Die Ausstattungsgegenstände, die Altäre, Chorstühle, die Bronzekandelaber beim Eingang in den Chor, die Gitter,

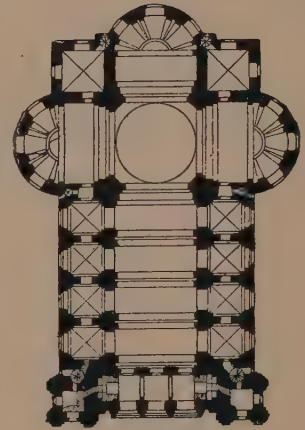


Fig. 1331. Grundriß des Doms in Salzburg. Nach Gurlitt, Geschichte des Barockstiles.



Fig. 1332. Grundriß der Hofkirche in Luzern.

wie überhaupt die Schmiede- und Schlosserarbeiten, sind tüchtigste Leistungen des Kunsthandwerks. Das Außere entspricht der Größe des Innern nicht, am wenigsten die Fassade, sie kündigt kaum die religiöse Bestimmung des Baues an; die horizontale Gliederung betont allzufach drei Geschosse; mit dem hohen Giebel darüber gewinnt sie vollends ein profanes Aussehen. Zwischen den beiden Portalen ist die Statue des hl. Michael angebracht; in den obern Nischen stehen Fürstenbildnisse und das Standbild des Erlösers. — Wem gehört die Ehre an, den Plan zur St. Michaelskirche entworfen zu haben? Keinem Dilettanten, sondern einem tüchtig geschulten und erfahrenen Meister. St. Michael zeigt eine ähnliche Geschmacksrichtung wie die Münchener Residenz; man wird daher an einen niederländischen Künstler denken müssen. Man hat den Namen des Friedrich Sufris in Vorschlag gebracht. Gewiß ist so viel: Werkführer war anfangs Wolfgang Müller; als aber 1590 der von ihm aufgeführte Turm und die nördliche Chorseite einstürzten, wurde Sufris berufen; er verlängerte das Schiff, erhöhte und

baute den Chor. Viele andere Meister waren beim Werke mitbeteiligt, wie Pieter Candid, Hubert Gerhard, Hans Krumper etc.

Eine Kirche wie St. Michael mußte Schule machen; viele kleinere Kirchen in Bayern sind Beweis hierfür, wie die Pfarrkirche zu Weilheim, der Chor der Kirche in Polling im Bezirk Weilheim etc.

Ein ganz anderer Geist durchweht die Würzburger Universitätskirche (vollendet 1591 [vgl. Einschaltbild]), welche wie die Universität selbst auch, eine Gründung des baulustigen Bischofs Julius Echter ist. Rundbogenarkaden in drei Geschossen, von denen die zwei oberen sich auf Emporen öffnen, begleiten zu beiden Seiten das einschiffige Langhaus; den Pfeilern sind Dreiviertelfäulen in den antiken Ordnungen vorgesetzt, alles in korrekter, fauberer Arbeit in der Art eines römischen Theateraufzuges. Die Wirkung ist sehr vornehm, aber etwas kalt. Kreuzgewölbe im Halbkreis überdecken den Raum. In der Fensterbildung wirkt im wunderlichen Maßwerk die Gotik nach. Am Aeußern ist manches spätere Zuthat. Dem überaus schön aufgebauten Turm an der Westfassade wurde statt des ursprünglichen Spitzhelms glücklich eine Kuppel aufgesetzt.

Würzburger
Universitätskirche.

Der korrekteste Plan einer Renaissancekirche bei dreischiffiger Anlage ist in der Luzerner Stiftskirche (Fig. 1332 und 1333) im Hof verwirklicht (1633 bis 1638), wie der alte Grundriß darthut. Die Architekten waren der Stadtbaumeister Ludwig Meyer und der Jesuiten-Bruder Jakob Khurer aus Ingolstadt. Die architektonische Dekoration

Hofkirche
in Luzern.

ist auf das Notwendigste beschränkt und in strengen Formen ausgesprochen; die wichtigsten Linien, wie z. B. die Gräte der Kreuzgewölbe wurden durch grau in grau aufgemaltes freies Ornament herausgehoben. Die Ausstattungsgegenstände, Altäre, Kanzel, Gestühl, gehören den guten Arbeiten der deutschen Renaissance an. Die Fassade erlitt 1788 unwesentliche Veränderungen.

Im Jahre 1598 ward die alte Domkirche in Salzburg (vergl. Einschaltbild und Fig. 1331) ein Raub der Flammen. Der Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau berief Scamozzi, welcher einen großartigen Plan entwarf, in welchen er Elemente aus St. Peter in Rom aufnahm. Der Nachfolger Wolf Dietrichs, der Graf von Hohenems, Markus Sittikus



Dom in
Salzburg.

Fig. 1333. Inneres der Hofkirche, Luzern. Phot. d. Photoglob Co., Zürich.



Nieder-
lande.
Haupt-
charakter.

Fig. 1334 Turm der neuen
Kirche in Haarlem. Nach
Ewerbeck, Renaissance in
Belgien und Holland.

Verhältnis
zu deut-
schen Bau-
ten.

Haupt-
merkmale.
Verbin-
dung von
Back- und
Hauftein.

ließ durch den Komasken Santino Solari ein neues Projekt in beschränktern Größenverhältnissen ausarbeiten; dieses wurde ausgeführt. Der Grundriß ist außerordentlich klar und verständig: ein großes, weites Langhaus, dessen Seitenschiffe im Sinne des Barocco lediglich für Seitenkapellen mit Emporen darüber ausgenützt sind, ein Querhaus mit einer Kuppel und ein Chorbau, jenes wie dieser in Halbkreisapfiden ausmündend. Solari schloß sich offenbar den Hauptlinien des frühern Dombaues an. Der innere und äußere Ausbau, sowie die Ausstattung, ergehen sich in den Formen der oberitalienischen Spätrenaissance und der Schule Scamozzis. Die Raumwirkung ist, trotz mancher Mängel im Detail, besonders unter der Kuppel groß und erhebend. Der neue Dom in Salzburg ist ein ganz italienischer Bau, wie solche damals manche in Deutschland entstanden und der folgenden Stilperiode beizuzählen sind.

D. DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN DEN NIEDERLANDEN, IN DÄNEMARK UND SCHWEDEN.

1) Die Renaissance-Architektur der Niederlande bietet kein großartiges, monumentales, kein sehr abwechslungsreiches, aber ein recht malerisches, interessantes und in mancher Beziehung eigenartiges Bild. In Belgien drang der neue Stil schon um den Beginn des 16. Jahrhunderts ein, in Holland etwas später. Er eroberte sich hier wie anderwärts zuerst die Werke der Kunstindustrie, Altäre, Kanzeln, Chorschränken, Chorstühle, Grabmäler,

welche glänzend vertreten sind.

In der allgemeinen Erscheinung haben die Architekturwerke große Verwandtschaft und Ähnlichkeit mit denjenigen auf deutschem Boden, zumal mit denjenigen Norddeutschlands, für welche sie ja vorbildlich waren. Wollen wir die Eigentümlichkeiten der niederländischen Renaissancebauten herausheben, so ergeben sich folgende.

Ein Hauptmerkmal ist die Verbindung und Mischung von Backstein und Hauftein. Der letzte findet seine Verwendung für die konstruktiven Glieder, wie Simse, Fensterrahmen und Fensterkreuze, Säulenordnungen, Zinnenabdeckungen u. dgl. Der Hauftein dient aber

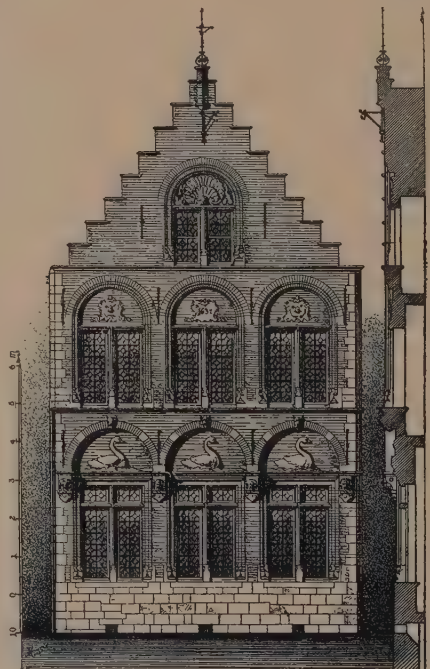


Fig. 1335. Haus der drei Schwäne, Brügge.
Nach Ewerbeck, Renaissance.

auch zur Belebung der Flächen, indem horizontale Bänder durch die Schichten der Ziegelsteine hindurchgezogen werden. Sie bilden als solche ein malerisches Motiv, heben die Farbenwirkung und lassen die dunkeln Backsteine weniger düster erscheinen. Diese Wirkung wird nicht selten gehoben durch die Inkrustation oder Verkleidung der Flächen und Füllungen mittels mannigfach geformter oder geschnittener hellfarbiger Ziegel oder Sandsteine, welche zu Sternen, Kreuzen und ähnlichen Mustern zusammengestellt werden. Auch die eisernen Verankerungen wurden als zierendes Motiv ausgenützt, indem sie die mannigfachsten dekorativen Formen annehmen oder die Ziffern des Datums darstellen.

Eine andere immer wiederkehrende Eigentümlichkeit ist, daß die rechteckigen Fenster von Blendbogen überspannt werden, welche zuweilen vertieft sind, meistens aber vorkragen. Dieselben erscheinen bald als einfache Entlastungsbogen; anderwärts ruhen sie auf Konfolen oder stehen mit Säulchen und Pilastern in Verbindung.

Weniger eigenartig sind die abgetreppten Giebel und die reich mit dekorativer und figürlicher Plastik ausgestatteten Portalauffätze. Ganz originell sind dagegen wieder die Turmformen. Dieselben setzen sich in den obern Teilen aus einer großen Zahl von Stockwerken zusammen, Kuppeldächern jeder Gestalt und Schweifung, Galerien, Loggien, Pilaster- und Säulenarkaden, Knäufen, Kronen u. f. w. Im Gesamtbilde der Städteansichten sind sie von eigentümlichster, phantastischer Wirkung, besonders wenn das Licht der Sonne durch die luftigen, architektonischen Gebilde spielt. Der Turm der neuen Kirche zu Haarlem (Fig. 1334) und der des Rathauses zu Leiden (Fig. 1336) gehören zu den merkwürdigsten; der erste ist vom zweiten Achteck an, der Leidener ganz aus Holz gebaut, aber mit Metall und Schiefer eingedeckt. Andere charakteristische Türme haben die Stephanskirche in Nymwegen, ferner die Städte Amsterdam, Alkmaar, Hoorn, Léau, Brügge etc. Der leichte, luftige Aufbau mit den vielen Durchbrechungen hatte den Zweck, die in den Niederlanden beliebten Glockenspiele auf weitere Fernen hörbar zu machen.

Der phantastische Zug, welcher sich in den Turmbildungen offenbart, ist manchen andern niederländischen Bildungen eigen. Strenge, bindende Gesetze für die Konstruktion kennt die Renaissance in den Niederlanden so wenig als in Deutschland; aber die Phantasie ergeht sich dort oft viel freier und ungebundener, ganz besonders in den Umrissen der Giebel an Privathäusern, welche nachgerade alle denkbaren Kurven in Verbindung mit der Geraden beschreiben oder die Staffeln mit den wunderlichsten Akroterien ausstatten.

Die Fassaden der Privathäuser sind sehr schmal, in den meisten Fällen mit drei, zuweilen nur zwei, feltener vier Fenstern. Eine monumentale Wirkung war also im vornherein ausgeschlossen. Tüchtige Baumeister verlegten infolgedessen



Fig. 1336. Turm des Rathauses, Leiden. Nach Ewerbeck, Renaissance in Belgien u. Holland.

Inkrustation.

Eiserne Anker.

Blendbogen über den Fenstern.

Giebelstaffeln.

Türme.

Phantastischer Zug.

Privathaus.

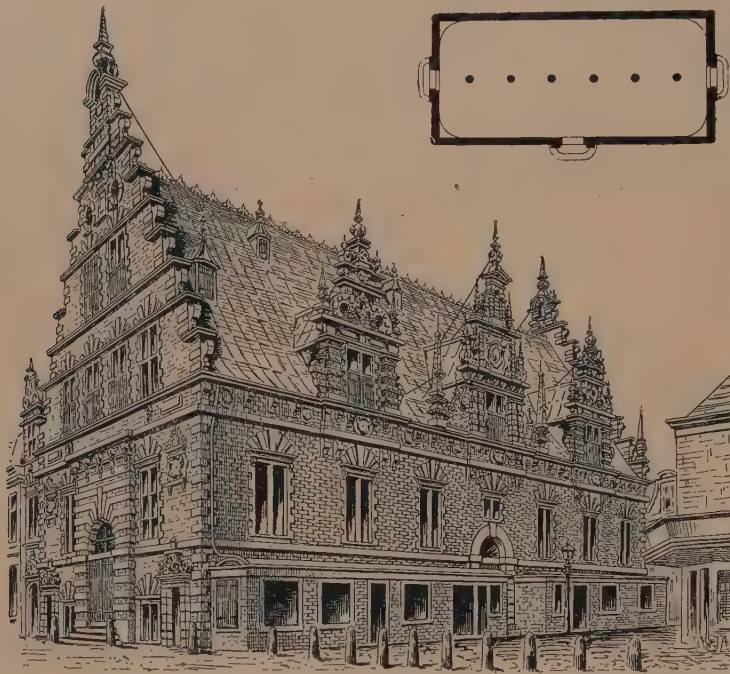


Fig. 1337 u. 1338. Die Fleischhalle zu Haarlem: Grundriß und Aeüßeres.
Nach Originalzeichnung und nach „Denkmäler der Baukunst“.

das Hauptgewicht auf reiche und zierliche Behandlung des Details oder in große Einfachheit, mit günstiger Verteilung der Massen. An interessanten Bauten dieser Art sind die kleinern wie großen Städte reich, besonders Mecheln mit vielen Frührenaissancebauten, Brügge, die Stadt mit den schönen Veduten und Durchblicken in den stillen, dunkeln Kanälen, Antwerpen mit den schwungvollen Giebelbauten, Nymwegen, Dordrecht mit den malerischen Grachten, Zalt-Bommel u. f. f.

Obwohl in der Zeit

Formen-
bildung
und
Material.

der Renaissance wenig Häuser aus Holz gebaut wurden, so werden doch selbst in der Steinkonstruktion die Formen vielfach von der Holztechnik herübergenommen wie am Haus der Schützengilde in Antwerpen, ein Beweis, daß früher das Holz das bevorzugte Baumaterial war. Daß in dieser Zeit die Verbindung von Back- und Hauftein charakteristisch wird, ist schon gesagt worden. Eine auffallende Eigentümlichkeit, die nicht selten vorkommt, ist es, wenn über einem Erdgeschoß und schmalen Zwischengeschoß aus Holz ein massiver Steinbau aufgesetzt wird. Man hat eine Erklärung dieser Anomalie in dem Bestreben gesucht, im Erdgeschoß große Oeffnungen für Schau- und Ladenfenster zu schaffen und überhaupt diesen Räumen in den engen Straßen reiches Licht zuzuführen. Auch der Fachwerkbau mit Schalbrettverkleidung ist vertreten.

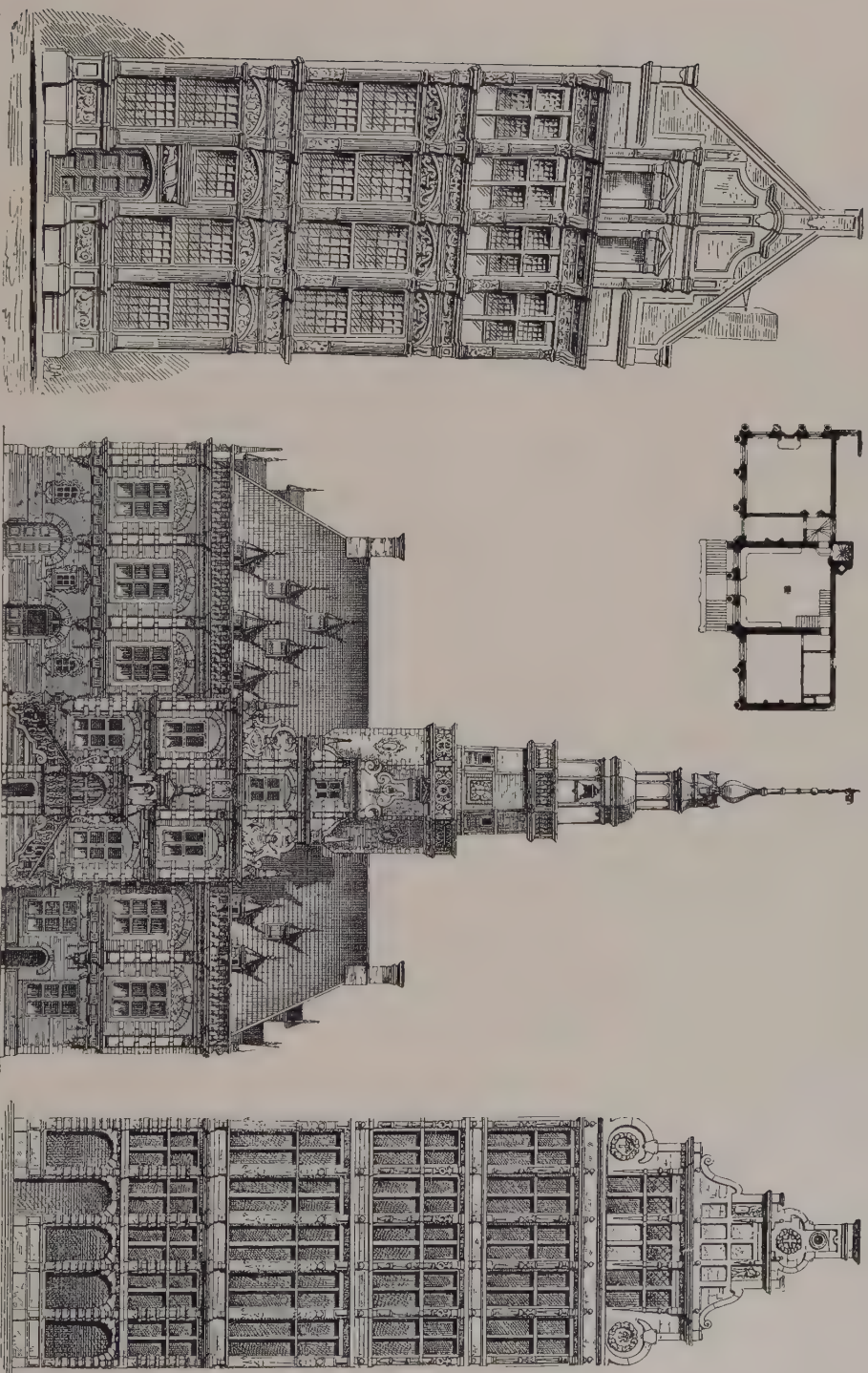
Drei
Gruppen.
Gotifizieren-
de Häuser.

Renaissan-
ce-Häuser
ohne an-
tike Ord-
nungen.

Häuser mit
antiken
Ordnun-
gen.

Man könnte die Wohnhäuser, welche einiges künstlerische Interesse bieten, in drei Gruppen zusammenstellen. Der ersten wären diejenigen beizuzählen, welche überwiegend gotischen Stilgesetzen folgen, was mancherorts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts der Fall war (viele Häuser mit unverzierten Staffelgiebeln in Dordrecht, Utrecht, Zalt-Bommel). Die zweite Gruppe umfaßt die nahverwandten Bauten, welche den Renaissance-Charakter entschiedener ausdrücken, ohne jedoch klassische Ordnungen zu Hilfe zu nehmen; sie werden besonders an den mannigfach geschweiften Giebeln und an der dekorativen Plastik in den Blendbogen etc. kenntlich (Häuser in Brügge [Fig. 1335], Mecheln, Gent, Antwerpen). Zahlreich sind die Bauten, welche klassische Säulen- und Pilasterordnungen in Verbindung mit Hermen, Konsolen in dekorativer Weise verwenden und zur dritten Gruppe gehören (Haus zum Salm [1530 bis 1534] in Mecheln [vergl. Einschaltbild], Haus der Schützengilde in Antwerpen [vergl. Einschaltbild], Haus zur Goldenen Sonne in Middelburg etc.)

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



HAUS ZUM SALM IN MECHELIN; RATHAUS ZU BOLWARD; HAUS DER SCHÜTZENGILDE IN ANTWERPEN.

Nach Originalzeichn. und nach „Denkmäler der Baukunst“, Berlin (W. Ernst & Sohn).

Beilage zu Dr. Kahn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.



Fig. 1339. Rathaus in Antwerpen. Photographie von Stengel & Co., Dresden.

Die Bauten der Gilden und Innungen hatten meistens höhern Ansprüchen zu genügen. Ein Werk ersten Rangs, das alle andern verwandter Bestimmungen überragt, ist die Fleischhalle zu Haarlem (Fig. 1337 u. 1338), 1602—1603 von dem Architekten Lieven de Key erbaut, alles in allem der merkwürdigste Profanbau der Niederlande. Breit, massig, derb, fast schwerfällig ist er, dem Zweck entsprechend, hingeplant. Von klassischen Formen wird ganz abgesehen. Kräftige Rustikaschichtungen bilden den Rahmen an den Ecklinien, Fenstern, Thoren; rechteckig vortretende Steinplatten stellen die durchlaufenden Simse dar, welche je

Gilde-
häuser.

Fleisch-
halle in
Haarlem.

nach Bedürfnis als Fensterfohlbänke oder Fensterverdachungen dienen. Die Staffeln der Giebel werden ähnlich gegliedert und auf Kragsteine abgesetzt. Die Langseiten sind durch je drei trotzige Zwerchhäuser gegliedert. Jede feinere Profil- und Detailbildung wird fast ängstlich vermieden, um „robuste, fast brutale“ Kraft auszusprechen, wie dies einem Schlachthaus ziemt. — Sehr nahe verwandt mit diesem Bau und daher demselben Bau-

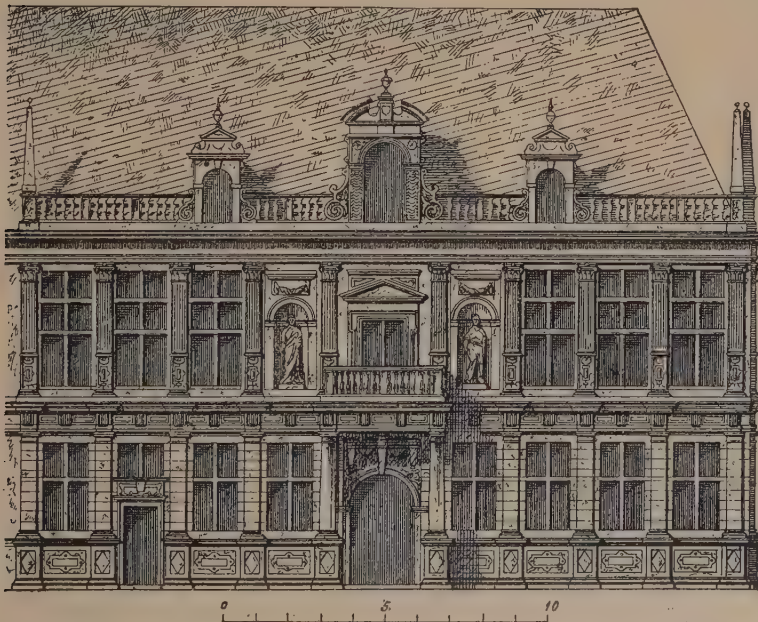


Fig. 1340. Gerichtsgebäude zu Furnes. Nach „Denkmäler der Baukunst“. Kunstgeschichte, I. Bd.

meister zugeschrieben, ist ein Haus am Galgewater in Leiden; hier wie dort ungefähr dieselben Verhältnisse, dieselben eigentümlichen Entlastungsbogen über den Fenstern, die gleiche kantige Bildung der Profile und derbe Gliederung.

Viel merkwürdiger sind die öffentlichen Profanbauten.

Oeffentliche Profanbauten.
Tribunal in Mecheln.

Dem Beginn der Periode (1517) gehört der Palaß der Margareta von Oesterreich, jetzt Tribunal, in Mecheln an. Der Plan stammt von Guyot de Beauregard aus Bresse; der ausführende Baumeister war der Gotiker Keldermanns. Es ist ein edles Werk mit zarter Behandlung des Details, doch machte es nicht Schule, weil es in den Formen zu sehr französisch spricht. — Wenig jünger (1535—1537) ist das Kanzleigebäude in Brügge, von den Architekten Christian Sixdeniers und Johann Wallot, mit reicher Säulenarchitektur, reichen Simsen und drei noch üppigern, aber nicht eben geschmackvoll geschwungenen Giebeln.

Rathhäuser.
Rathaus in Antwerpen.



Im Haag.

Fig. 1342. Rathaus in Franeker. Nach Ewerbeck, Renaissance in Belgien und Holland.



Fig. 1341. Vom Hafenthor, Dordrecht. Nach „Denkmäler der Baukunst“.

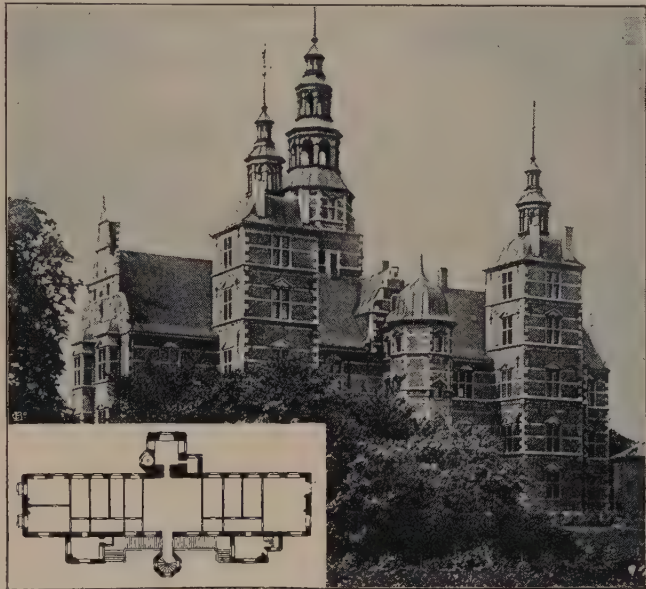
Die Kraft und den Stolz des niederländischen Bürgertums sprechen am besten die Rathäuser aus.

Eine eigene Stellung nimmt das Rathaus in Antwerpen ein, 1561 bis 1565 von Cornelis Floris, genannt de Vriendt, und Paul Snyderinx erbaut. An einen sehr reich ausgestatteten und höher entwickelten Risalit in der Mitte schließen sich zwei lange Flügel an. Das Erdgeschoß öffnet sich in massig gehaltenen Ruftikaarkaden; diese tragen zwei Stockwerke mit klassizistischem Pilasterschmuck und darüber eine offene, von niedrigen Pfeilern getragene Loggiengalerie. Das Einzelne atmet italienisches Formengefühl, im Ganzen weht nordischer Geist; — ein großes Werk, edel, vornehm, klar und imposant; kein zweites vermählt in so glücklicher Weise den Norden und Süden (Fig. 1339). — Ein eleganter Bau der Frührenaissance ist das Rathaus im Haag, 1564—1565 erbaut, von Bartholomäus van Bassen im 17. Jahrhundert umgebaut. Ein sehr hohes, massiv aus Steinquadern gefügtes Erdgeschoß

bildet die tragfähige Unterlage; darüber erhebt sich ein niedrigeres, vorgekragtes Obergeschoß aus Hau- und Backstein, mit Rustikapilastern, Konsolen, dorischem Sims und einer Dachgalerie; überaus schmucke Zwerchhäuser schließen die Silhouette ab. So wird der Aufbau nach oben leichter und zierlicher; daselbe gilt von dem schönen polygonalen Turm. Viele italienische Motive gliedern sich der nordischen Art sehr harmonisch ein. — Ganz niederländischen Schnitt zeigt das Rathaus in Franeker vom Jahre 1591, in welchem ein frischer, kecker Geist weht (Fig. 1342). Ueber der Kreuzung der zwei abgetreppten Giebel an der Ecke des Hauses erhebt sich sehr originell der Dachreiter. — Durch die ruhige Klarheit

In
Franeker.

der Anlage ist das Rathaus zu Leiden mit demjenigen in Antwerpen und durch die Hauptformen mit dem Palast der Margareta von Oesterreich in Mecheln verwandt. Es wurde 1597 aus Sandstein erbaut, 1663 und 1704 erweitert, 1868 restauriert, ein schöner, zweigeschossiger Bau; der Kontrast zwischen den schlichten Fassadenflächen gegenüber den reich und edel geschmückten Thoren und Zwerchhäusern übt die günstigste Wirkung. — Das westflandrische Städtchen Furnes, das auch früher nicht über viertausend Einwohner zählte, besitzt einen der schönsten Stadtplätze in den Niederlanden und an dem-



In Leiden.

Rathaus
und Ge-
richtsge-
bäude in
Furnes.

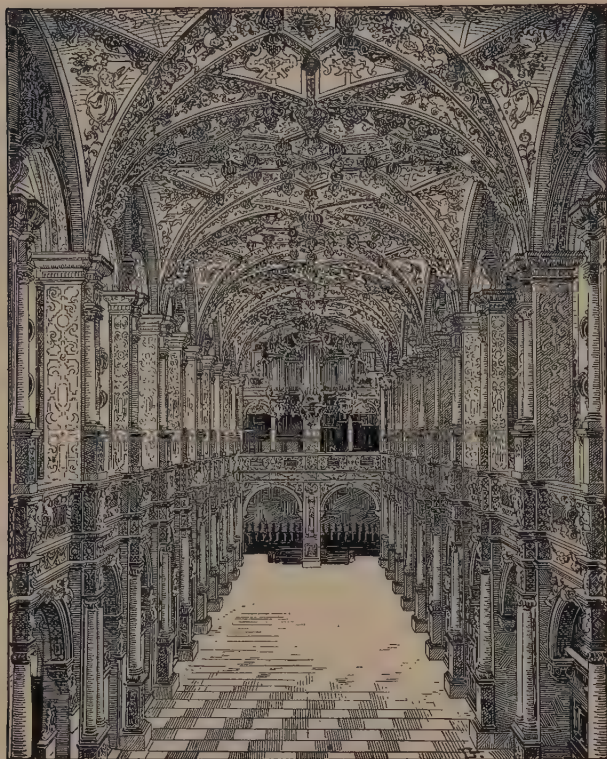
Fig. 1343 u. 1344. Schloß Rosenborg: Aeußeres und Grundriß. Nach Phot. v. Rommler & Jonas, u. nach „Denkmäler d. Baukunst“.

selben zwei köstliche Bauten, das Rathaus, aus Backstein 1596—1612 vom Stadtbaumeister Lieven Lukas aufgeführt, mit zierlicher Portalhalle, leichtem Aufbau und schönen Giebeln, — und den Justizpalast, 1612—1628 von Sylvain Bouillin in den edeln Formen italienischer Renaissance aus Haustein erbaut (Fig. 1340). — Das Rathaus zu Bolsward (1613—1616), aus Back- und Haustein, gehört wieder den frischen, freien, originellen Schöpfungen des niederländischen Geistes an. Obwohl von bescheidenen Abmessungen, besitzt es Größe und übt durch den Farbenwechsel zugleich eine vorzügliche malerische Wirkung. Wie am Rathaus im Haag entbehrt das Erdgeschoß der Gliederung durch eine Säulenordnung, während am reichgeschmückten Obergeschoß dieselbe auf Konsolen und einen antikisierenden Sims abgesetzt ist (vgl. Einschaltbild). — Das Rathaus in Delft, ein Werk des Hendrik de Keyser (1620), nimmt schon barocke Elemente auf. Die Rathäuser in Venlo von Wilhelm van Bommel (1598) und in Hoogstraeten gewinnen durch die Ecktürme ein burgartiges Aussehen. — Im architektonischen Aufbau sind den Rathäusern ähnlich das Weinhaus mit schönem Turm in Zütphen, die Käfewage zu Alkmaar (1582), die Butterwage in Nymwegen (1612) u. f. f.

Rathaus in
Bolsward.

Rathaus in
Delft.
Venlo.
Hoog-
straeten.
Zütphen.
Alkmaar.
Nym-
wegen.
Thor-
bauten.

Eine sehr glückliche Originalität zeigen viele niederländische Thoranlagen. Gotische Nachklänge mischen sich bis tief ins 17. Jahrhundert hinein

Kirchen-
bauten.

Dänemark.

Fig. 1345. Schloßkapelle in Frederiksborg. Nach Originalzeichn.

des 17. Jahrhunderts. Dieselbe besitzt in den vorzüglichsten Bauten durchaus die oben aufgeführten Merkmale der niederländischen, zumal holländischen Renaissance-Architektur. Die ersten Baumeister scheinen aus den Niederlanden, dann auch aus Deutschland eingewandert zu sein. Unter den einheimischen Meistern werden der ältere und jüngere Steenwinkel genannt. Wenn die dänischen Bauwerke ihre Abhängigkeit von den Niederlanden und von Norddeutschland nicht verleugnen können, — am wenigsten in den Turmbauten und in der eigenartigen Verbindung von Hau- und Backstein —, so zeigen sie doch in der größern Einfachheit der Anlage, in den klaren Dispositionen ein eigentümliches Gepräge, welches auf eine dänische Schule oder auf den Einfluß der königlichen

Abhängig-
keit.

Charakter.

mit Renaissanceformen. Die meisten sind aus Backstein mit Hau-
steinfstreifen gebaut. Das Hafenthor in Dordrecht (1618) zeigt an der Stadtseite die Form des Triumphbogens mit Rustikapilastern, in der Mitte das Stadtwappen, darüber ein Kaisermedaillon (Fig. 1341). Das Amsterdamer Thor in Haarlem verdankt seine günstige Wirkung der Gruppierung mehrerer Türme, ebenso das Brüderthor in Kampen, das Wasserthor in Sneek; andere Kompositionen entlehnen die Grundformen beim Hausbau, das Stadthor in Dordrecht, das Kirchhofthor in Nymwegen.

Die wenigen Kirchenbauten aus dem Schluß der Periode sind den Barockbauten einzureihen.

2) Die Renaissance hatte in Dänemark eine kurze Blütezeit vom Ende des 16. bis zur Mitte

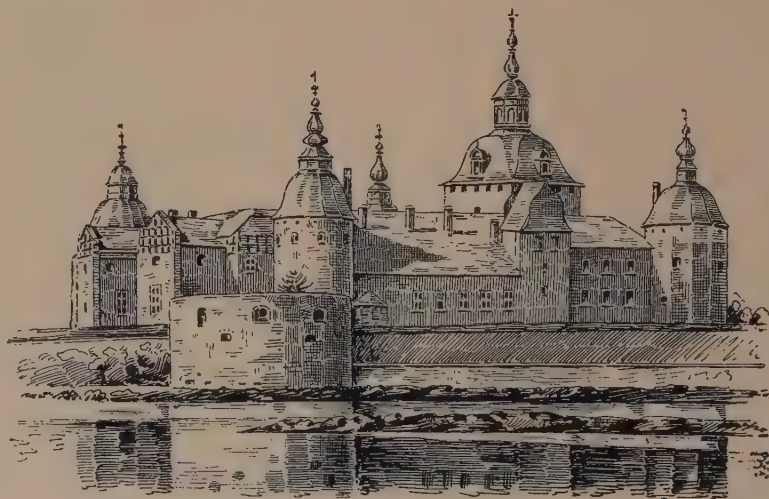


Fig. 1346. Das Schloß zu Kalmar. Nach Originalzeichnung.

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



SCHLOSS FREDERIKSBORG BEI KOPENHAGEN: AEUSSERES UND RITTERSAAL.

Nach Photographien von Römmler & Jonas, Dresden, und Tryde, Kopenhagen.

Bauherren zurückzuführen ist.

Die Profanarchitektur entfaltet sich am glänzendsten im Schloßbau. Das älteste Denkmal ist das Schloß Kronborg bei Helsingör, 1579 bis 1585, eine Gründung Friedrichs II. (1574 bis 1585); nach dem Brande von 1629 wurde es 1635—1637 wiederhergestellt. Als Baumeister werden genannt Hans von Diskau(?), der ältere Hans von Steenwinkel (?),

Hans Paaske, Anthony van Obbergen. Es ist ein ernster Bau, welcher sich um einen quadratischen Hof lagert, mit hohen Ecktürmen und Giebeln, aber mit nur wenigen Fenstern, welche die langgestreckten Flügelflächen durchbrechen. — Das glänzendste Schloß ist Frederiksborg (vgl. Einschaltbild und Fig. 1345) bei Kopenhagen, von Christian IV. 1602—1625 erbaut. Die Anlage erstreckt sich über drei kleine Inseln, welche durch Brücken verbunden sind; die zwei ersten tragen die Wirtschaftsgebäude; ein gewaltiger Thorturm führt zum Hauptbau, welcher einen quadratischen Hof an drei Seiten mit dreigeschoßigen Bauzeilen, an der Eingangsseite mit einer niedrigen reichgeschmückten Galerie mit dem Hauptthor umschließt; der Ausblick vor dem Eingangsthor auf die Baugruppen, auf die Giebel der Seitenflügel mit ihren Erkern, in den Hof mit den Treppentürmen und den großen Turm ist sehr überraschend. Während das Außere, einige bevorzugte Teile ausgenommen, einfach gehalten ist, birgt das Innere Räume von phantastisch reicher Ausstattung, wie die Kapelle, den Rittersaal, ferner die sogenannte Rose, einen zweischiffigen von einer Säulenreihe getragenen merkwürdigen Raum. Wer den Plan zum schönen Schloß entworfen, ist nicht bekannt; unter den ausführenden Meistern finden wir die Namen: Jörgen von Friborg, den jüngern Hans von Steenwinkel, Lorenz Peiterfen Sweis von Amsterdam. Im Jahre 1859 wurde das Schloß durch einen Brand verwüstet; unter Meldahls Leitung erfolgte 1860—1885 dessen genaue Wiederherstellung und Restauration. — Das schöne Schloß Rosenborg (1610—1625) bei Kopenhagen ist in der Bauweise ähnlich, aber viel kleiner: ein einziger Gebäudetrakt, an der Hauptfront ein kleiner Treppenturm, zur Seite zwei größere Türme, an der Rückseite der Hauptturm, an den Schmalseiten des Hauptbaues hochgeführte Erker und



Fig. 1347. Die Kirche von Christiantad. Nach „Denkmäler der Baukunst“.

Denkmale.
Kronborg.

Frederiks-
borg.

Innen-
räume.

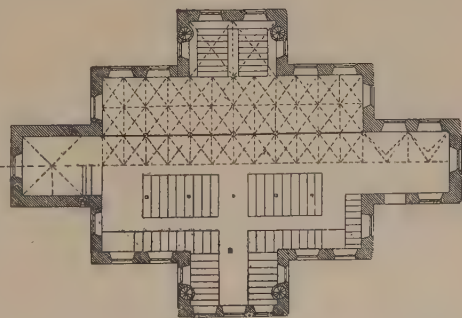


Fig. 1348. Grundriß der Kirche von Christiantad. Nach „Denkmäler der Baukunst“.

Rosenborg.

Börse in
Kopen-
hagen.

weichgeschwungene Giebel (Fig. 1343 und 1344). — Die Börse in Kopenhagen (Fig. 1349) ist ein langgestreckter zweigeschossiger Bau, im Detail ohne befondern Reiz, als Ganzes von imponanter Wirkung; die Langseiten sind durch acht Zwerchhäuser belebt; die Turmspitze wird durch die Windungen von vier Drachenschwänzen gebildet! Der jüngere Hans von Steenwinkel und Jörgen von Friborg waren die Baumeister (1674).

Religiöse
Denkmale.

Unter den religiösen Bauwerken sind besonders zu nennen die Nikolai-kirche (1517) und die Dreifaltigkeitskirche (1637—1656) in Kopenhagen, beides große dreischiffige Hallenkirchen, und die fünfschiffige Kreuzkirche (1618 bis 1628) zu Christianstad (Fig. 1347 u. 1348) in Schonen; dieselben haben Turmbauten, Giebel und Zwerchhäuser wie die Schlösser, während daneben gotische Erinnerungen nachwirken. Das letzte gilt auch von der Kapelle Christians IV. an der Kathedrale zu Roeskilde, 1464 erbaut, 1523 abgebrannt, 1635 von Hans von Steenwinkel in reichen zierlichen Formen erneuert. Um die Flächen zu beleben, wendet er, wie an der Börse in Kopenhagen, ein System von Lifenen in dekorativer Umbildung an.

Schweden.

3) Einen von den Bauten Dänemarks wesentlich verschiedenen Charakter hat die Renaissance in Schweden, denn sie steht in der Abhängigkeit von Deutschland. Die Denkmale sind nicht zahlreich; die vorzüglichsten sind die Schlösser in Kalmar (begonnen 1538 [Fig. 1346]) und in Vadstena; ihr Wahrzeichen sind mächtige Rundtürme in den Ecken und ein gewaltiger Viereckturm; die Bauzeilen sind ernst, kahl.



Fig 1349. Die Börse in Kopenhagen. Photographie der Graphischen Gesellschaft, Berlin.



Fig. 1350. Wollaton Cattle: Gartenaffade. Nach Photographie von Frith & Co., Reigate.

E. DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN ENGLAND.

Wie England im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben viele mittelalterliche Ueberlieferungen bis in die Neuzeit festhielt, so bewahrte es auch seine Anhänglichkeit an die Gotik länger als andere Länder und Völker und hat sie bis auf den heutigen Tag nicht ganz verloren. Die gotische Bauweise wurde in England immer, besonders in der letzten Entwicklungsphase so frei aufgefaßt, daß man sie leichter als anderwärts allen Zwecken und Bedürfnissen anpassen konnte. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus war der geschmeidige, lockere Tudorstil in Uebung. Erst unter der Regierung der Königin Elifabeth (1558–1603) drangen Renaissanceformen in den Bau von Palästen, Kollegien, Spitälern, Markthallen etc. ein. Die Konstruktion schließt sich den spätgotischen Gesetzen an, die Konstruktionsglieder dagegen und die dekorativen Formen werden der Renaissance, wie sie besonders aus den Niederlanden, dann auch aus Frankreich und Italien bekannt geworden, entlehnt. Dieser ganz eigenartige Mischstil ist die englische Frührenaissance, gewöhnlich Elifabethstil genannt, weil er mit der Regierungszeit der genannten Herrscherin beginnt; er schließt ungefähr mit dem Tode Jakobs I. (1625) ab.

Anhänglichkeit an die Gotik.

Erste Renaissanceformen.

Elifabethstil.

Die aus der Renaissance herübergenommenen Formen werden nicht immer rein und geschmackvoll behandelt. Der Schaft der Säule zeigt zuweilen ein in der Mitte umgelegtes Band mit einem an der Vorderseite aufgesetzten quadratischen Schilde. Auch die Pfeiler erhalten das unschöne Angebinde. Die Giebel haben fast alle dieselbe Form: eine Verjüngung mittels zweier Kreissegmente und einen Abschluß im Halbkreis. Die Dachgalerien und Dachbekrönungen ergehen sich meistens in sehr freien und ausgelassenen Motiven, welche etwas von Phantastik und vom Barocco an sich haben.

Formenbildung.

Die Paläste, an welchen dieser Mischstil sich hauptsächlich ausprägt, sind fast durchweg Landsitze inmitten von Gärten, grünen Wiesen und großen

Palastbau.

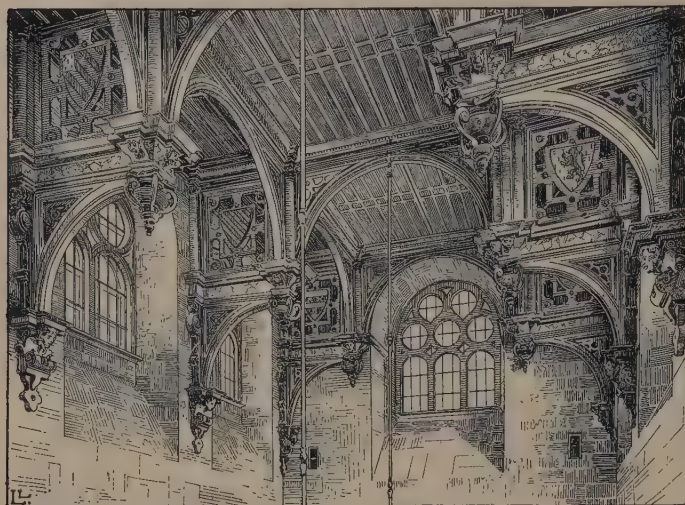


Fig. 1351. Wollaton Castle: Decke der Halle. Nach Zeichnung.

Grund-
form des-
selben.

sie gar nicht in den Grundplan auf oder schränkten sie zur Bedeutung von Lichthöfen ein. Die Grundform setzt sich aus einem Mittelbau, einer langgezogenen Galerie und zwei stark betonten Eckpavillons zusammen. Die letzten sind noch oft, ganz im mittelalterlichen Sinne, maffige Türme, oder sie werden zu schmalen, hohen Eckbauten, welche zwar die Architektur des Hauptbaues haben, aber das Turmartige beibehalten. Anderwärts erweitern sich die Eckbauten zu proportionierten Rifaliten oder zu langgezogenen Flügeln, welche der Mittelgalerie im rechten Winkel vorgelegt werden. In der Hauptfront liegt gewöhnlich ein reich entwickelter Portal- und Treppenbau, die Rückseite öffnet sich meistens mittels kombinierter Stiegen gegen weite, schöne Gärten.

Ausbauten. Lange Bauzeilen in ununterbrochener Flucht kommen selten vor. Die Gerade wird durch allerlei Rifalite und erkerartige Ausbauten, welche vom Boden bis zum Dache reichen und mit Giebeln abschließen, unterbrochen. An allen Bauteilen gewähren sehr hohe und breite Fenster die Aussicht ins Freie; manche Paläste scheinen das Mauerwerk gegenüber den Lichtöffnungen auf das unbedingt Notwendige beschränkt zu haben. Die Fenster haben nach gotischer Ueberlieferung ein sehr starkes Stabwerk, Pfosten und Kreuzstäbe aus Stein.

Fenster.

In der Gesamterscheinung verlieren manche Paläste an monumentaler

Parkanlagen. Ein Hauptzweck, den sie zu erfüllen haben, ist, möglichst viele und weite und unbehinderte Ausblicke ins Freie zu gestatten. Die auffallendsten Besonderheiten in der Anlage und im Ausbau erklären sich daraus. Die Ausbildung von großen Innenhöfen mit Arkaden und Wandelgängen in verschiedenen Stockwerken, wie man solche in Italien, Deutschland, Frankreich liebte, erschien überflüssig; diemeisten Schlösser nahmen



Fig. 1352. Galerie in Aston Hall. Nach Phot. von Frith & Co., Reigate.

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



LONGFORD CASTLE; HATFIELD HOUSE; ASTON HALL.

Die Photographien von Valentin ...

Wirkung durch die vielen und großen Lichtöffnungen. So erscheint z. B. Hardwick Hall (vollendet 1599) trotz der großartigen Anlage fast wie ein Treibhaus. Doch die bewegten Bauaffen, die vielen Türme und Giebel, die phantastischen Giebelbekrönungen und die vielen Kamin-auffätze verleihen den meisten Landfitzen ein recht malerisches Aussehen, ohne ihnen den Ernst und die Würde zu nehmen, aber zu voller künstlerischer Einheit werden die verschiedenen Elemente und Bauteile felten zusammengefloffen.

Ein Teil der Bauten ist ganz aus Stein aufgeführt, ein anderer aus Backstein mit konstruktiven Gliedern aus Hauftein.

Im Innern fehlen eine Kapelle und eine oder mehrere große Galerien oder Säle nie. Alles ist mit vornehmer, folider Pracht ausgeführt und möglichst wohnlich eingerichtet. Aus diefer Rückficht ist es wohl zu erklären, daß die

Ausstattung der großen Räume einen weniger architektonischen, monumentalen Charakter hat, als dies in den Paläften des Festlands der Fall ist. Wo Holzdecken verwendet werden, erhalten die gotischen Konstruktionsglieder eine Umbildung im Sinne der Renaissance. Auch die Gipsdecken find sehr zahlreich vertreten, ihre Dekoration ist ganz eigenartig; schmale, glatte oder gemusterte Bänder von sehr geringer Tiefe beschreiben in geraden und gefchwungenen Linien die verschiedensten Figuren, welchen einzelne freie Ornamente eingefetzt werden. So erscheinen die Decken als gleichmäßig mit Linienfpielen überfponnene Flächen vielmehr als architektonisch fest gegliedert.

Wir führen im Folgenden einige der vorzüglichsten Denkmale auf.

Unter den Schloßbauten zählt zu den ältesten Montacute House bei Yeovil (1580—1610), ein für die Frühzeit charakteristischer Bau, mit einer Mittelgalerie und zwei quer vorgelegten Seitenflügeln. Die Konstruktion ist noch ganz gotisch, doch bestimmen die Giebel und das Dachgeländer den Eindruck im Sinne der Renaissance, besonders an der Gartenfassade. Dasselbe gilt auch von den ältern Teilen von Rushton Hall in Northamptonshire (1595—1630). Die beiden Seitenflügel der hufeisenförmigen Anlage werden an der Hauptfront durch eine niedere Galerie verbunden. — Wollaton Castle (Fig. 1350), vom Ende des 16. Jahrhunderts, ist eine der am meisten charakteristischen Anlagen für die volle Ausbildung des Elifabethstils mit überwiegender Renaissance und in



Fig. 1353. Treppenhaus in Hatfield House.
Photogr. von Valentine & Co., Dundee.

Kapelle
und Säle.

Decken.

Denkmale.
Montacute
House.

Rushton
Hall.

Wollaton
Castle.

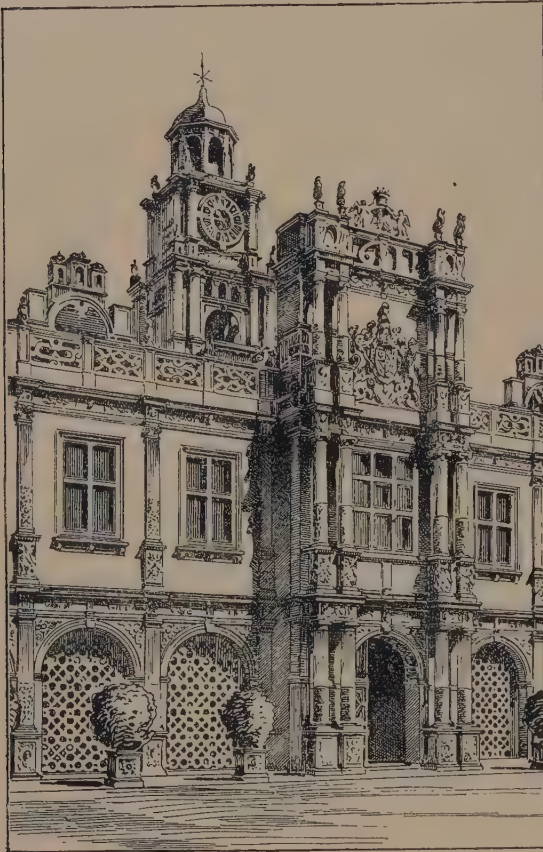
Longford
Castle.Holland
House.

Fig. 1354. Teil der Gartenfassade von Hatfield House.

feine überaus malerische Wirkung aus; geringsten Verschiebung des Standpunkts aufgehoben, da die Bauteile in den Höhen, Frontlinien, Formen wechseln, Giebel reiht sich an Giebel; den Seitenflügeln ist eine auf Arkaden ruhende Terrasse mit reichem Geländer vorgelegt. — Wohl den glänzendsten Anblick bietet Hatfield House (Hertford) in der Gartenansicht (1611 [vgl. Einschaltbild]). Die Mittelgalerie (Fig. 1354) wird von langen Flügelbauten eingefasst, an deren Enden kleine Türme stehen. Das dem Hauptbau vorgelegte Treppenhaus (Fig. 1353), der hinter demselben aufsteigende Turm zeigen die reichste Ausbildung und die geschmackvollsten Formen. Das Motiv des Risalits und der Erker, welche an den übrigen Fassaden zu gewaltigen Türmen ausgestaltet werden, geben dem Bau den monumentalsten und

durchgeführter Pilasterarchitektur; die Eckpavillons erinnern noch sehr deutlich an die Türme der gotischen Bauten. Der hohe Mittelbau, von Ecktürmchen flankiert, besitzt einen ganz abweichenden Charakter. Die Giebel der Eckbauten sind mit dem Beschlägornament ausgelegt; die übrige Formenbildung ist schwerfällig und keineswegs besten Geschmacks. Die hölzerne Decke der Halle im Mittelbau zeigt die herkömmliche gotische Konstruktion mit der Uebersetzung der Formen in die Renaissance (Fig. 1351). — Longford Castle (vgl. Einschaltbild) bei Salisbury (1591) gehört zu den reichsten und großartigsten Anlagen. Die Außenarchitektur macht von Säulen, Rustikapilastern und Hermen ausgiebig Gebrauch, aber weder in glücklichen Formen noch Verhältnissen. Der Mittelbau öffnet sich in den zwei untern Geschossen in offenen Arkaden, an die Seitenpavillons lehnen sich gewaltige Rundtürme. Das Ganze ist von imposanter Wirkung. — Holland House in Middlesex (1607) zeichnet sich durch die strenge Symmetrie scheinbar bei der



Fig. 1355. Portal des Caius College in Cambridge.

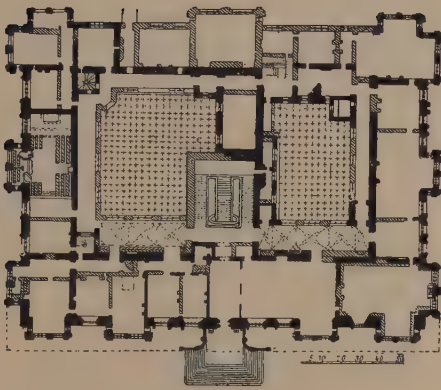


Fig. 1356. Plan von Longleat House.
Nach Lübke, Geschichte der Architektur.

einen zugleich sehr malerischen Charakter. Das Innere besitzt ebenfalls die herrlichsten Räume, die sogenannte Marmorhalle, die lange Galerie etc. — Große Aehnlichkeit mit Hatfield House besitzt bei beschränktern Maßen und einfacherer Durchführung Blicking Hall im Norden von Norwich (1619—1620). — Auch das Schloß Bramshill (1605) ist Hatfield House nahe verwandt. Das Treppenhause ist fast ebenso reich durchgeführt, aber es ist auffallend, wie die klassischen Formen in barocker Weise karikiert werden. — Burghley House bei Stamford gehört wieder zu den Bauten, welche ernste Monumentalität mit malerischer Wirkung verbinden. Die letzte beruht vorzüglich auf den vielen gekuppelten Türmen, welche die Baumassen emporfenden. Vier Türme flankieren den Mittelbau, je einer die Eckpavillons etc. Auch Andley End (1616) zeichnet seine Eckbauten mit je vier Türmen aus. An der Vorhalle ist das Beschlägornament in nicht eben glücklichen Formen bis zur Ueberfülle vertreten. — Einer der letzten Vertreter der Frührenaissance ist Aston Hall bei Birmingham (1618—1635), ein anspruchsloser, einfacher, aber schön und symmetrisch durchgeführter Landsitz (vgl. Einschaltbild und Fig. 1352). — Unter andern öffentlichen Bauten wendet das Heriot's Hospital in Edinburg einzelne Renaissanceformen an; besonders auffallend sind die ornamentierten, geschweiften, gebrochenen Giebel der Fenster.

Mehrere Kollegien in den Universitätsstädten zeigen ebenfalls die gemischten Formen des Elisabethstils, wie das Caius College und das Trinity College in Cambridge (Fig. 1355), das letzte mit einem Arkadenhof, das S. John's College in Oxford.

Noch sind zwei großartigste Palastanlagen aus dieser Zeit zu erwähnen, welche durch die Klarheit und Reinheit der Renaissanceformen eine Ausnahmstellung einnehmen, Somerset House (um 1549) in London, von dem Italiener Giovanni von Padua erbaut, und Longleat House (1567—1579 [Fig. 1356]), welches dem gleichen Baumeister zugeschrieben wird.

Auch die Holzriegelkonstruktion wird für das Privathaus in dieser Periode vielfach verwendet. Ein schönes Beispiel bietet das Bishop Lloyd's House in Chester (1615 [Fig. 1357]); der Fries über der offenen Halle ist mit biblischen, der Giebel mit ornamentalen Reliefs geschmückt.



Fig. 1357. Bishop Lloyd's House in Chester.

Blicking Hall.

Bramshill.

Burghley House.

Andley End.

Aston Hall.

Heriot's Hospital.

Colleges.

Bauten italienischer Renaissance.

Holz Häuser.

F. DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN SPANIEN UND PORTUGAL.

1. Die Vorbedingungen.

Die bis-
herigen
Stile.



Beginn der
Renaif-
fance.

Fig. 1358. Wappen an der Fassade des Colegio menor, Salamanca. Nach Junghändel & Gurlitt.
Charakter
derfelben.

Die Spätgotik ging in Spanien in zwei Nuancen auseinander, in die Spielart des Plateresco und in diejenige des Mudejar. Die erste entlehnte ihre Formen bei der Metalltechnik, die zweite in der maurischen Kunst. Plateresco und Mudejar verlegten den Schwerpunkt in die dekorative Wirkung; darum mußten Plateresco und Mudejar zur Aufnahme der Frührenaissance vorzüglich geeignet und vorbereitet sein, da ja auch diese durch jugendfrische, dekorative Luft sich einführt und einen viel reicheren, mannigfaltigeren und elastischeren Formschatz besitzt.

Der Beginn der Renaissance fiel überdies mit der Regierungszeit der beiden katholischen Herrscher Ferdinand (1479—1516) und Isabella (1474—1504) zusammen, mit einer Periode des Aufschwungs, des jugendlichen Wagemuts, eines hohen, frischen Zugs, wie wenige

Länder und Völker eine solche erlebt. Granada war gefallen, die Macht der Mauren gebrochen, Spanien wieder den Spaniern gegeben, die heldenstarke Nation wiegte sich in Träumen des Sieges und Ruhmes, eine neuentdeckte Welt spendete Gold und Edelsteine, große Aufgaben der Architektur und der übrigen Künste harhten der Lösung und Ausführung. Mehrere dem Christentum zurückeroberte Städte im Süden, Granada, Jaen, Malaga, brauchten neue Dome, die Granden und die Vertreter des hohen Adels hatten neue Wohnungen zu bauen; der steigende nationale Reichtum spornte zu neuen Gründungen für öffentliche und gemeinnützige Zwecke, für Wissenschaft und Kunst.

Günstige
Verhält-
nisse.

Einheimi-
sche und
fremde
Künstler.

Befäß Spanien tüchtige Künstler, so mußten sie unter so günstigen Vorbedingungen höchst bedeutungsvolle und große Werke hervorbringen. Wie in der gotischen Bauperiode neben einheimischen Meistern fremde im Lande thätig waren, Franzosen, Niederländer, Deutsche, so war dies auch jetzt der Fall. Mit der Renaissance beginnt ferner ein reger künstlerischer Verkehr zwischen Spanien und Italien. Sehr viele Spanier machten ihre Studien in dem letzten Lande, und viele Italiener suchten und fanden in Spanien Arbeit und Gunst. Die einheimischen, spanischen Meister genügten noch lange Zeit dem Bedürfnisse nicht; auch fehlte es ihnen anfangs an der nötigen künstlerischen Schulung und Ausbildung, besonders am sichern Blick für richtiges Maß und schöne Verhältnisse.

Dekorati-
ver Reich-
tum.

Die Werke der Frührenaissance auf spanischem Boden sind so reich, dekorativ so reizend, von so zauberischer Jugendfrische, daß man immer wieder an die glänzendste Frührenaissance Italiens erinnert wird, besonders an die Certosa und ähnliche oberitalienische Meisterleistungen des Geschmacks und der über-

sprudelnden Dekorationsluft. Auf diese Frühzeit folgte eine Epoche, wo man das Einfachere, Große, Weiträumige, Monumentale anstrebte, und Plateresco und Mudejar zurückgedrängt werden.

Demzufolge scheiden sich zwei Perioden aus, die Frührenaissance, welche unter den katholischen Herrschern gegen das Ende des 15. Jahrhunderts beginnt und sich ungefähr bis zur Abdankung Karls I. (1556) oder der Thronbesteigung Philipps II. erstreckt. Mit des letzten Regierung beginnt die Periode der Hochrenaissance, welche beiläufig mit dem Tode Philipps III. (1598—1621) abschließt.

2. Die Denkmale der Frührenaissance.

Bis auf eine einzige Ausnahme finden sich die Anfänge und die glänzendsten Werke der Frührenaissance in den Städten des Nordens.

Die neuen Stilformen werden anfangs in völlig freier und naiver Weise aufgesetzt

und oft mitten unter die spätgotischen Bildungen gemischt. So findet in der Kathedrale zu Burgos die gewaltigen Vierungspfeiler, welche den unvergleichlichen Cimborio tragen, mit den reizendsten Aedikulen und Friesbändern besetzt; die Zwickeldreiecke find

Epochen.
Mischung
mit der
Gotik.
Burgos.



Fig. 1359. Fassade des Klosters S. Marcos, León. Nach Junghändel & Gurlitt, Die Baukunst Spaniens.

Kreuzgang
in Sant-
iago.Kreuzgang
in León.Burgos.
Königs-
hospital.Triumph-
thor.Fig. 1360. Fialentür-
mchen an der Kathedrale,
León. Originalzeichng.

ebenfalls mit zauberisch schönen Muschelmotiven ausgelegt, welche den neuen Stil in der liebenswürdigsten Weise einführen. Ähnliches geschieht in den ganz schönen Kreuzgängen der Kathedralen von León und Santiago de Compostela, welche überhaupt zu den reizendsten gehören, welche Spanien besitzt. Wie in Compostela die geschmackvollsten Säulchen, Frieze und Konfolen der Renaissance zwischen die mittelalterlichen Formen sich einnisten, ist einzig schön. Der Erzbischof Fonfeca ließ den Kreuzgang seit 1511 ausführen, nachdem eine frühere, romanische Anlage ein Raub der Flammen geworden. Der Kreuzgang in León (1520–1550) ist viel reifer in der Formbehandlung. Auch an der Kathedrale in León werden den gotischen Strebepfeilern statt der Fialen die elegantesten Kuppeltürmchen (Fig. 1360) aufgesetzt. Burgos besitzt noch zwei andere köstliche Denkmale, den Vorhof des Königshospitals, welcher in den Kandelaberfäulchen, die den Pfeilern kokett vorgelegt sind, in den Medaillons, in den Galerien, Wappen, Aufsätzen etc. alle Reize des Uebergangs vereinigt. Ein viel ernsterer Bau ist das Triumphthor des Fernan Gonzalez, auch Puerta Santa Maria genannt, 1539 von den Architekten der Kathedrale, Juan de Vallejo und Juan de Castañeda, erbaut, mit Rundtürmen und Zinnen bewehrt und

mit der Statue der heiligen Jungfrau und berühmter Bürger von Burgos geschmückt.

León.
Kloster S.
Marcos.

Eine andere Hauptleistung der Frührenaissance in León ist das Kloster S. Marcos (Fig. 1359). Die Gründung des Konvents geht in das Jahr 1168 zurück; den Neubau führte Juan de Badajos 1514 auf. Die Frieze, Fensterumrahmungen, Medaillons, die Pilasterordnung des Untergeschosses und die Kandelaberfäulen des Obergeschosses, die Dachgalerien, alles ist ebenso reich, wie geschmackvoll, heiter und frisch durchgeführt. Der Mittelbau wurde 1715–1719 von Martin de Suinaya vielfach umgestaltet. — Die Casa de los Guzmanes in León (Fig. 1364) giebt den Typus einer oft wiederkehrenden, beliebten Palastanlage: ein oder mehrere lange Gebäudetrakte, dreigeschoßig, mit offenen Arkaden im obersten Geschoß, an den Ecken große, massige Türme, gewöhnlich ebenfalls mit Arkadenhallen. Auch

Palast-
anlagen.
Casa de
los Guz-
manes.

Fig. 1361. Von der Fassade der Universität, Salamanca. Photogr. von J. Lacoste, Madrid.

Klöster, Kollegien und überhaupt große Bauten ähnlicher Bestimmung wiederholen gerne diesen Typus, welcher von der günstigsten Wirkung ist. In Valladolid baute der Brüsseler Enrique de Egas von 1480 bis 1492 das Colegio mayor de Santa Cruz, jetzt Museum. Obwohl es in der Frühzeit entstand und in einer Stadt, welche in der Uebergangsperiode überladenen Schmuck zu verwenden liebte, so zeigt der in drei Geschossen mit Arkaden umzogene Hof einfache, strenge Formen; in den vielseitigen Pfeilern und im Detail behauptet die Gotik noch ihre Rechte.

Valladolid.
Colegio mayor.

Wohl keine zweite Stadt ist so reich an Frührenaissancebauten im zierlichsten Platerescofil wie Salamanca. An den beiden Thoren der Kathedrale, der Puerta principal und derjenigen de los Palmas an der Nordseite erscheint der gotische Stil nur erst gelockert und durchweht vom Hauche der neuen Zeit in der denkbar glänzendsten Entfaltung seiner reizvollsten Bildungen. Das Hauptthor ist das Werk des Juan de Juni und Gaspar Becerra. An der Doppelpforte und der Fassade des Colegio menor (1530) feiert die Renaissance ihren vollen Sieg in den reizenden Pilasterfüllungen, Friesen, Wappen (Fig. 1358), Medaillons, Dachgalerien.

Salamanca.
Thore der
Kathedrale.

In viel großartigerer Weise geschieht dies an der Fassade, zumal in der Portalnische (Fig. 1362) von S. Domingo (1524—1560). Mit vielen andern Kirchen teilt die Schaufseite die Eigentümlichkeit, daß der Eingang in einer hohen und breiten, ziemlich stark vertieften Bogennische liegt, welche gegen das Unwetter Schutz gewährt, was notwendig, wenn die Flächen, wie hier mit dem zartesten Schmuck überkleidet sind. Doch das höchste Prunkstück einer Fassadendekoration im Renaissance-Plateresco (vgl. Einschaltbild) ist die Stirnseite der Universität (1515—1530). Ueber dem Doppelthore zerlegen reichste Pilasterordnungen die Fläche in drei Geschosse und innerhalb derselben in hohe, schmale

Colegio menor.

S. Domingo.

Die Universität.



Fig. 1362. Portal von S. Domingo, Salamanca. Phot. v. J. Lacoste, Madrid.

Felder, welche Medaillons, Wappenschilde, Reliefe einschließen, im übrigen mit dem feinsten Rankenwerk in schwachem Relief ausgelegt sind (Fig. 1361); kein Fries, kein Sims, keine Stütze bis hinauf zu den geschmackvollen Dachgalerien mit den schmucken Dockenpyramiden geht leer aus. — Unter den Kreuzgängen und Arkadenhöfen Salamanca ragen drei hervor. In demjenigen des Colegio menor (1521) werden die Säulen durch unschöne, aus drei Segmenten zusammenge setzte Vorhangbögen, welche aus der entartenden Spätgotik stammen, verbunden. Im Klosterhof von Santo Domingo (1524—1610)

Kreuz-
gänge.Colegio
menor.Santo
Domingo.Irländi-
sches
Kolleg.Cafa Mon-
terey.

Fig. 1364. Eckfenster an der
Cafa de los Guzmanes, León.
Phot. von J. Lacoste, Madrid.



Fig. 1363. Hof im Colegio de los Irlandeses,
Salamanca. Nach Originalzeichnung.

find die gotischen Konstruktionsglieder in gefälliger Weise im Sinne der Renaissance umgestaltet; die Oeffnungen der untern Hallen werden durch Rundbögen über eleganten Säulchen in kleinere Arkaden aufgelöst und die Bogensegmente mit Dockenwerk ausgefüllt.

Die schönste architektonische Lösung zeigt der Arkadenhof (Fig. 1363) im Colegio de los Irlandeses (1525) — einer für junge Irländer gegründeten Anstalt: unten hohe auf Pfeilern mit vorgelegten Säulen ruhende Bogenalleen, darüber etwas gedrückte Korbbögen, deren Tragpfeiler von schönen Kandelabersäulen begleitet sind. Die Gesamtwirkung ist so günstig, daß man einige Schwächen im Detail überfieht. Pedro de Ibarra mit Alonso de Covarrubias und Berruguete schuf den Plan zum Kolleg. — Den Palasttypus verwirklicht in trefflichster Weise der Palacio der Grafen Monterey (Fig. 1365). Die zwei untern Stockwerke sind sehr einfach, ja, allzustrenge behandelt; wenige Lichtöffnungen ohne Rahmen und starke Gurtfimse bieten etwas Wechsel und Gliederung. Das dritte Geschoß mit den offenen Arkaden und den lustigen Dachgalerien ist dagegen sehr reich ausgebildet. Die lustigen Hallen, in welchen die ernstesten Baumassen ausklingen, üben die beste Wirkung. Ganz entsprechend sind auch die großen Ecktürme (Miradores) ausgestattet.



FASSADE DER UNIVERSITÄT SALAMANCA.

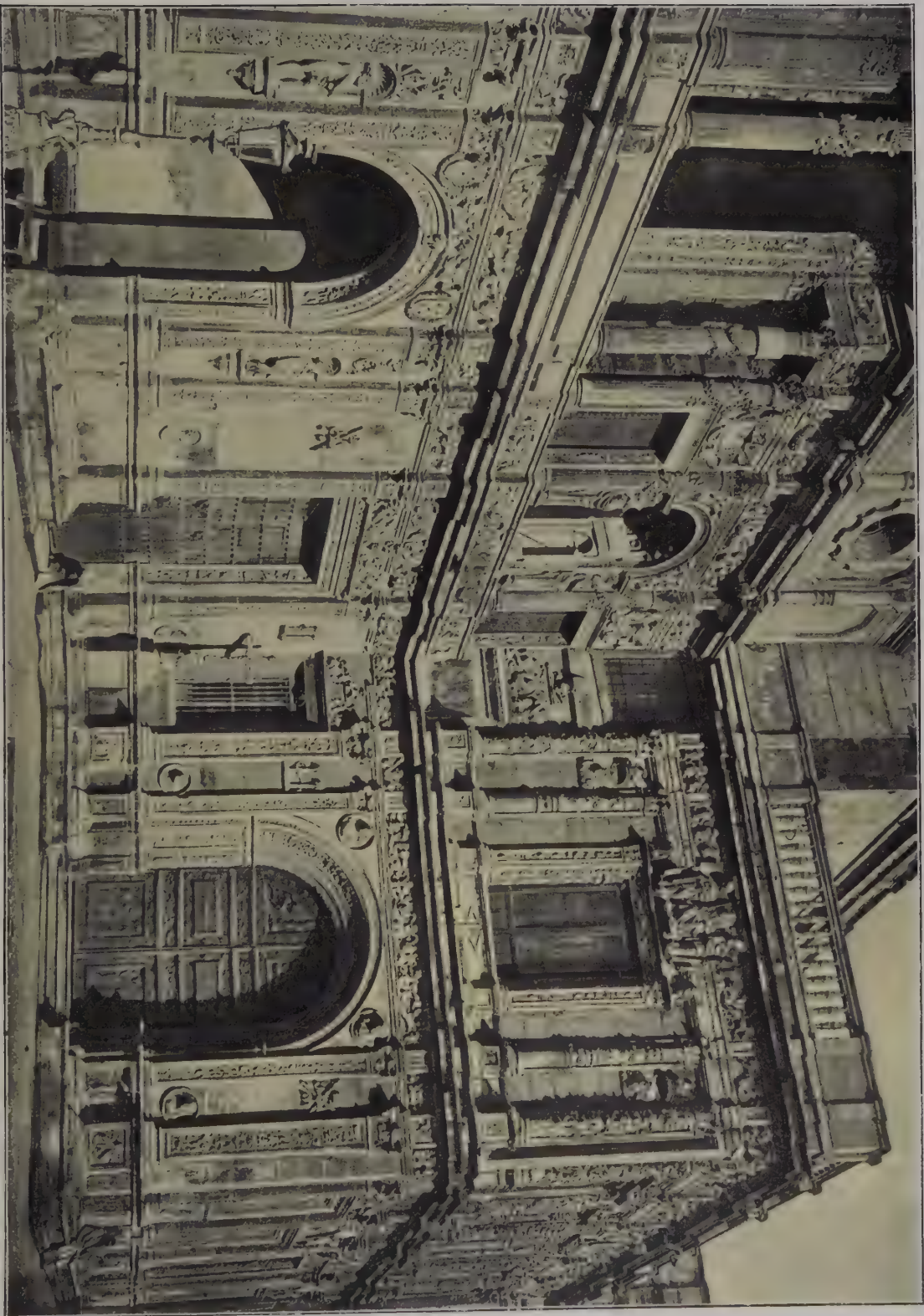
Nach Photographie von J. Laceste, Madrid.

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.



KAPELLE DES JESUSKINDES IN DER KATHEDRALE VON SIGÜENZA.

Nach Junghändel & Gurlitt, Die Baukunst Spaniens.



VON DER FASSADE DES RATHAUSES IN SEVILLA.

Nach Photographie von J. Lacoste, Madrid.

Ein Kleinod des Plateresco und eine schönste, liebenswürdigste Leistung der Frührenaissance ist der Eingang zum Hospital Santa Cruz in Toledo (Fig. 1367). Dasselbe wurde auf Anregung des Kardinals Mendoza 1504—1514 von Enrique de Egas als Findelhaus gebaut, jetzt ist es Militärschule. An die Gotik erinnert einzig die Anordnung von Statuen mit Baldachinen darüber in der großen Kehle rings im Thürrahmen. Die sogenannten „sitzen-“ Säulen, welche der Archivolt entlang gehen und dann umbiegen, um den obern Aufsatz zu tragen, die freie Art, wie das Madonnabild in die Archivolt hineingesetzt ist und wie der obere Sims um dasselbe herumläuft, zeigen die naive Unbefangenheit, wie man die neuen Formen verwendete. Die ornamentalen Motive, die heraldischen Schilde und Wappenzeichen am innern Thürrahmen, die Arabesken, Grottesken und Pflanzenmotive, womit die Säulenschäfte übersponnen sind, die Blumengewinde im untern, die dekorativ ausgezogenen Leoparden im obern Fries, die Greife in den Zwickeln der Fenster etc., das alles gehört zum Reizendsten, Feinsten, Frischesten, was die blütenreiche Frührenaissance aller Länder je hervorgebracht. Leider gehen diese schönsten Spiele der Phantasie und des Geschmacks dem Ruin und der Verwitterung entgegen. Auch der innere zweigeschoßige Arkadenhof des Hospitals ist von reicher und zierlicher Durchführung, doch wird das Gefühl dadurch beleidigt, daß über dem schwungvollern, leichtern, höhern Bogengang des Untergeschosses der schwerere, gedrücktere des obern Stockwerks aufsitzt. — Auf dem Scheitel des Hügels, an welchen Toledo sich anlehnt, thront, die Stadt beherrschend, der Alcázar (Schloß), ein gewaltiges Quadrat mit Ecktürmen und einem schönen doppelgeschoßigen Hallenhof im Innern. Die Anlage reicht in das 12. Jahrhundert zurück, die heutige einheitliche Gestalt erhielt sie unter Kaiser Karl V. Alfonso Covarrubias schuf 1537 im Plateresco-Stil die Nordfassade. Der Palast hatte die widrigsten Geschiecke; dreimal wurde er durch Feuer verwüstet, auch änderte er wiederholt seine Bestimmung.

Die einst so bewegte und volkreiche Universitätsstadt Alcalá de Henares ist heute im vollständigen Verfall, und auch ihre zwei Hauptdenkmale, der Palast des Erzbischofs von Toledo und der Universitätsbau, sind verödet. Das Äußere des Palacio Arzobispal

Toledo.
Santa Cruz.

Alcázar.



Alcalá de
Henares.

Erzbischöf-
licher
Palast.

Fig. 1365. Salamanca: Palacio Monterrey. Nach Originalzeichnung.



Fig. 1366. Alcalá de Henares: Treppenhalle im erzbischöfl. Palaß, Phot. Lacofte.

ist schwerfällig und blieb unvollendet. Die Treppenhalle (Fig. 1366) ist ein Werk Covarrubias' vom Jahre 1534. Alle Details, die Säulenkapitelle, der reliefierte Schmuck der Bogen und des Architravs, das Treppengeländer bis auf die dekorierten Quadersteine, bekunden den aus dem Vollen schöpfenden, mit künstlerischer Luft und freiem Schönheitsgefühl schaffenden Meister. Der zugehörige erste Innenhof mit offenen

Hallen in den zwei Geschossen ist ebenfalls von glücklichen Verhältnissen, schöner Formenbildung und feinen Profilierungen. Im untern Stockwerk ruhen die Arkaden auf einer Kompositordnung, im obern tragen die Säulen das gerade Gebälk; zwischen Kapitell und dem Architrav sind Kämpfer oder Hämmer eingefügt, welche auffallenderweise der Holzkonstruktion entlehnt sind. — Das Colegio Mayor de San Ildefonso oder die Universität besteht aus weitläufigen, teilweise unfertigen Bauten, welche sich um vier Höfe gruppieren, eine Gründung des Kardinals Ximenes de Cisneros († 1517), begonnen 1497 von Pedro Gumiel († 1516), fortgeführt von Rodrigo Gil de Ontañón, einem Sohn des Baumeisters der Dome von Salamanca und Segovia. Während die übrigen Trakte sehr schmucklos gehalten sind, ist auf den Mittelbau der Schaufseite mit dem Eingang eine Fülle der edelsten Renaissance motive ausgestreut; insbesondere sind die Ornamente mit feinen figürlichen Darstellungen durchsetzt, aber alles zerbröckelt und zerfällt.

Gehen wir nordöstlich weiter, so finden wir in der Kathedrale zu Sigüenza ein Prachtstück einziger Art, die Fassade der Kapelle des Niño Jesús (vgl. Einschaltbild), welche vollständig mit den zartesten Ornamenten überkleidet ist; Plateresco, Mudejar und Renaissance durchdringen sich darin in der reizendsten Weise.

In Zaragoza baute sich Gabriel Zaporta die Casa Zaporta, welche eine malerische Innenhalle (Fig. 1368) von zwei Geschossen hat. Die Rundpfeiler des Erdgeschosses sind von Karyatiden umgeben, welche, abgesehen von dem geringen Wert des Figürlichen, nicht sehr günstig wirken, während die leichten, von Kandelaberfäulchen getragenen Arkaden des Obergeschosses italienischen Wohlklang besitzen. Diese Säulchen oben und die Karyatiden unten sind von Stein, das übrige ist auf einem Kern von Holz in Stuck ausgeführt, der Hauptsims ist ganz aus Holz, wie dies auch an andern Bauten in dem steinarmen Zaragoza sehr oft der Fall ist.

Universität.

Zaragoza.
Casa Zaporta.

Das einzige große Frührenaissancewerk im Süden ist die Casa de Ayuntamiento (vgl. Einschaltbild), das Rathaus in Sevilla, aber es fordert die schönsten und reichsten gleichzeitigen Werke aller Länder zum Vergleiche heraus. Diego de Riaño und Martínez Gainza führten den Bau (1546—1564) auf. Es ist eine gewaltige Anlage, ein Mittelbau, an welchen sich zu beiden Seiten je zwei weitere Baukörper anschließen. Sie blieb leider unvollendet, nur die zwei östlichen Bauteile erhielten die volle dekorative Ausstattung, an den übrigen Schaufronten harren die Böden immer noch des Meißels. Was vollendet worden, ist von

Sevilla.
Ayunta-
miento.



Fig. 1367. Toledo: Detail vom Portal des Hospitals Santa Cruz. Phot. von J. Lacoste, Madrid.

unbeschreiblichem Reiz. Eine unerschöpfliche Phantasie, — die Motive wechseln fortwährend oder werden in immer neuen geistreichen Varianten abgewandelt, — hat sich mit dem besten Geschmack und einer vollendeten Technik verbunden. Manche Fensterumrahmungen (Fig. 1384) scheuen den Vergleich mit den berühmten Fassadenfenstern der Certosa bei Pavia keineswegs. Gewiß waren italienische Meister beim Werke mitbeteiligt. Der Zug mancher Pflanzenmotive scheint auf den Zeichenstift eines deutschen Meisters hinzuweisen.

Den Schluß der Frührenaissanceperiode und den Uebergang zur Hochrenaissance bildet der Palast Karls V. auf der Alhambra in Granada. Um Platz zu gewinnen, mußte ein Teil des maurischen Schlosses, der Harem, zerstört werden. Der Architekt des Kaisers war Machuca. Er begann den Bau 1526 und führte ihn weiter bis 1533, dann blieb die Anlage unvollendet liegen, nur

Granada.
Palast
Karls V.

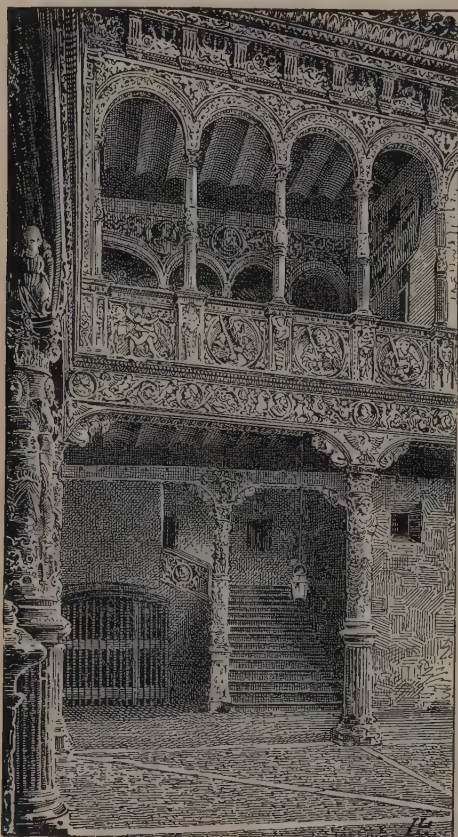


Fig. 1368. Zaragoza: Hof der Casa Zaporta.
Nach Originalzeichnung.

drei Fassaden wurden ausgeführt. Der Grundplan beschreibt ein Quadrat mit einem kreisrunden innern Säulenhof. Die geistreich spielende Auffassung und die dekorative und phantasiereiche Behandlung der klassischen Bauformen ist gänzlich aufgegeben. Die Selbstbeherrschung, das Maß, die Ruhe der Hochrenaissance werden herrschend. Gegenüber der maurischen Nachbarschaft erscheint der Palaß Karls V. kalt, an sich entbehrt er keineswegs der Anmut und Schönheit. Das Äußere (Fig. 1370) ist mit klassischen Säulen und Pilasterordnungen verkleidet. Im Innenhofe (Fig. 1369) machen in zwei Geschossen je 32 Säulen toscanischer und jonischer Ordnung den Rundgang und tragen das geradlaufende Gebälk. Die Anlage besitzt den Reiz der Originalität und einer einfachen Größe. In die vier Dreiecke, welche durch die Einschreibung des Säulenkreises in das Quadrat entstehen, sind Treppen und Polygonaltürme verlegt.

3. Die Denkmale der Hochrenaissance.

Am 10. August 1557, am Schlachttag von Saint-Quentin, gelobte Philipp II., wenn der Sieg ihm zufiele, zu Ehren des Tagesheiligen, des hl. Laurentius ein Kloster zu

bauen. Er siegte und hielt glänzend Wort. Am Fuße des granitenen Guadarrama-Gebirgs, sieben Leguas von Madrid entfernt, in einsamer Gegend baute er den Escorial (Fig. 1371 und 1372), das Palaß-Kloster, — ein gewaltiges Rechteck mit etwa 200 Meter Seitenlänge, etwas breiter als lang, mit hohen Türmen an den Ecken. In der Mit-

telaxe gegen Osten liegt die Kirche, am Eingang von zwei Türmen flankiert, über der Vierung von einer hohen Kuppel überragt. Die langgestreckten Rechtecke zu beiden Seiten der Axe werden durch eingefügte Querflügel, in je zwei Quadrate geteilt und diese Quadrate neuer-

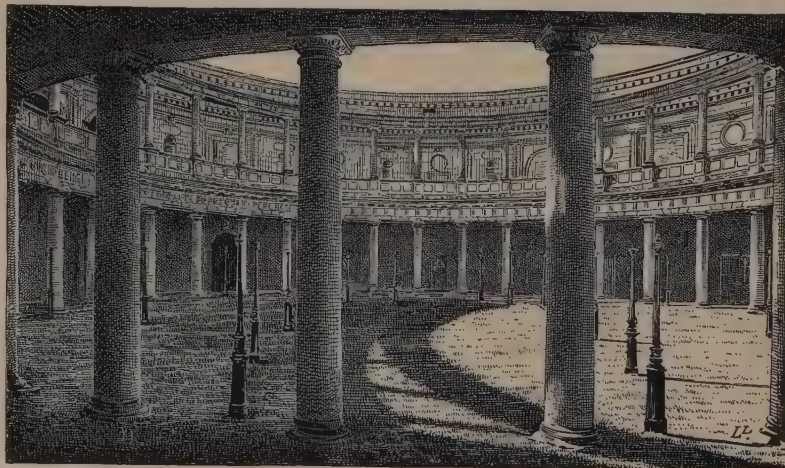


Fig. 1369. Hof im Palaß Karls V. zu Granada. Nach Originalzeichnung.

Der
Escorial.

Grundriß.

dings, mit Ausnahme eines einzigen, durch Bauakte in je zwei, beziehungsweise je drei Höfe zerlegt. Alle diese Binnenhöfe (Fig. 1374) sind von Säulen- und Pfeilerarkaden umzogen. Die Bauten zur Rechten der Kirche gegen Süden sind ein Hieronymitenkloster, ursprünglich für zweihundert Mönche bestimmt. Die nördlichen Bauteile waren die Palastwohnung des Königs, der alle Jahre einige Monate lang hier Hof hielt. Philipp II. bestimmte den Escorial auch zur Begräbnisstätte der spanischen Könige und der Infanten.

Der Escorial ist ein Riesenbau durch seine räumliche Ausdehnung und ein Monumentalbau im vorzüglichsten Sinne. Als Material wurde durchweg ein graugelblicher Granit verwendet, welcher überall unverhüllt zu Tage tritt, außen und ebenso in den Korridoren des Innern, selbst in der Kirche, wo

der Raum nicht für Bilder ausgepart ist oder an bevorzugten Stellen Marmor zur Verwendung kam. Die Bauart ist die einfachste. Außen, die Eingangsseite ausgenommen, unterbricht kein Rialit, keine Lisen die Flucht der langen Bauzeilen; kein Schmuck belebt die Fläche als zwei einfache Gurtlinien. Alles ist groß und einfach. So ist auch die Fassade der Kirche: drei einfache, schmucklose Rundbogenthore mit wuchtigen toskanischen Halbsäulen dazwischen; über dem Sims des ersten Stockwerks auf hohen Piedestalen sechs israelitische Könige in dreifacher Lebensgröße, im Obergeschoß toskanische Pilaster, darüber ein Giebelabschluß. Das Innere der Kirche ist dreischiffig, von hohen Tonnen aus Granit überwölbt, die Kuppel, die Türme alles Granit, ohne freien Schmuck, nur mit den notwendigen architektonischen Profilen. Zwischen dieses granitene, titanische Rahmenwerk setzten Luca Giordano und seine Zunftgenossen ihre leichtlebigen Farbenimprovisationen!

So wirkt der Escorial überaus groß, ernst, feierlich, erhaben; das Gesamtbild ist voll Würde und mit den Kuppeln nicht ohne großen Reiz und so überraschend, daß der Blick am Schauen kaum satt wird. In der Nähe und im Einzelnen besehen, erscheinen die kahlen Mauern freudlos, kalt. Doch kein Eindruck ist stärker und anhaltender als der: so war Philipp II., groß und weit in Gedanken und Entwürfen, würdig im Auftreten, einfach, aber niemals klein, feierlich, aber ohne Flitter, ernst, kalt, bis zu unnahbarer Zurückhaltung, alles berechnend nach



Fig. 1370. Granada: Fassade des Palastes Karls V. Phot. Lacoste.

Aufbau.

Ästhetische und geschichtliche Bedeutung.



Fig. 1371. Ansicht des Escorial. Photographie von J. Lacoste, Madrid.

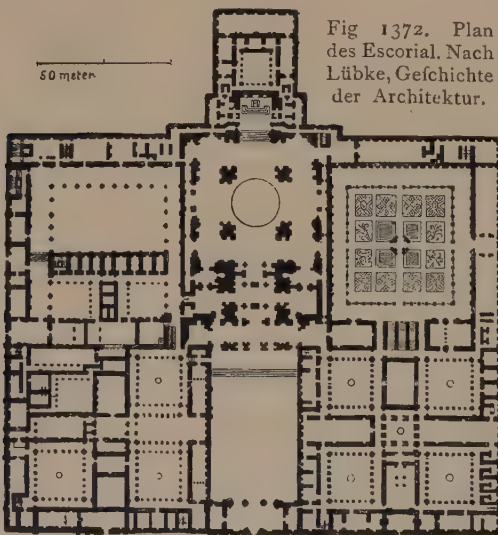
Maß und Zahl, aber ohne Schwung und Heiterkeit der Seele. Kein Herrscher hat so sehr gebaut, wie er war, als Philipp II. — Als Erbauer des Escorial gilt der geistreiche Juan de Herrera, der bedeutendste spanische Architekt im 16. Jahrhundert. Allein vom Beginne (1563) des Baues an war Juan Bautista de Toledo königlicher Baumeister und blieb es bis zu seinem Tode (1567). Der Anteil des einen und andern läßt sich nicht bestimmen; beide hatten ihre Ausbildung in Neapel und Rom erhalten. Im Innern des Escorial finden sich viele prunkvoll ausgestattete Räume, vor allem die mit einem Tonnengewölbe überbaute Bibliothek (Fig. 1373) und die Pinakothek. Die letzte besitzt noch gute Bilder, doch mußte sie das Beste an den Prado abtreten.

Die Bau-
meister.

Sevilla.
Börse.

Ein anderes schönes, fast ebenso ernstes Werk Herreras ist die Börse in Sevilla (1584–1598). Das Äußere ist besonders streng mit Lifenen und toskanischen Pilastern verkleidet. Im Innern befindet sich ein köstlichster Pilaster-

Fig. 1372. Plan des Escorial. Nach Lübke, Geschichte der Architektur.



Zaragoza.
Börse.

Kirchen-
bauten.

Arkadenhof, im Erdgeschoß mit toskanischen, im Obergeschoß mit jonischen Dreiviertelfäulen. Von einem andern Bau Herreras wird später noch gesprochen werden.

Die Börse in Zaragoza, 1551 begonnen, ahmt im Äußern den frühern Palaststil nach (Fig. 1375); überraschend ist im Innern die hohe Halle, welche von schlanken jonisierenden Säulen getragen wird; die Decke wiederholt die Formen eines spätgotischen Fächer- und Rippengewölbes.

Das höchste Interesse beanspruchen mehrere religiöse Bauten, die Kathedralen in Granada, Malaga, Jaen und Valladolid.

Schon bald nach der Eroberung Granadas durch die Heere der katholischen Könige, dachte man an den Bau einer neuen Kathedrale, da die in eine Kirche umgewandelte Moschee dem Bedürfnis nicht genügte. Wahrscheinlich erhielt der Niederländer Enrique de Egas den Auftrag, einen Plan zu entwerfen. Der Grundstein wurde jedoch erst am 25. Mai 1523 gelegt. Seit dem Jahre 1528 erscheint Egas nicht mehr als Bauleiter. An seine Stelle trat Diego de Siloe, welcher mit Philipp Vigarni aus Langres seit 1498 in Burgos anässig und wahrscheinlich Erfinder des wunderbaren Cimborio in der dortigen Kathedrale, mit Juan Gil de Ontañon, der den Plan zur neuen Kathedrale in Salamanca gezeichnet, und seinem Sohne Rodrigo, der die Dome in Salamanca und Segovia ausführte, zu den vier größten damaligen Architekten Spaniens gerechnet wurde. Die Entlassung Egas und die Berufung Diegos scheint mit dem Stilwechsel gegenüber dem Neubau in Verbindung zu stehen. Egas hätte einen gotischen Kathedralbau entworfen und zwar im Anschluß an den Plan der Metropolitankirche in Toledo; inzwischen wäre ein Umschlag in der Geschmacksrichtung eingetreten, und Diego hatte die neue Kathedrale al romano im Renaissancestil aufzuführen. Daraus wäre die Grundplanform (Fig. 1376) des Neubaus zu erklären, indem Diego auf den von Egas gelegten Grundmauern weitergebaut und nur eben die Stilformen gewechselt hätte.¹⁾ Thatfache ist es, daß die Planlinien des Neubaus den Grundriß einer gotischen Kathedrale darstellen: ein fünfschiffiges Langhaus mit zwei Kapellreihen dazu; diese ziehen sich mit den äußern Seitenschiffen als Deambulatorium, Umgang, um den Chor herum, doch so, daß die beiden äußersten Joche, an welche der Chor- oder Triumphbogen sich anlehnt, der Kreislinie folgen und einwärts biegen, infolgedessen eine offene Chorrotunde entsteht. Die geniale Kathedrale Granadas ist daher geworden, indem ein Renaissancebau über gotischen Planlinien aufgeführt wurde.

Kathedrale
in Gra-
nada.Grundriß
und Bau-
meister.

Diego de Siloe schloß 1552 die Wölbung des Triumphbogens, 1560 die Kuppel des Zehneckes. Dann baute er die Mauern und Kapellen der Nordseite, ferner die Grundmauern des Turmes und der anliegenden Fassadenteile. Auf der Südseite lehnte sich die Capilla Real an, eine spätgotische Gedächtniskirche, welche die Königin Isabella seit 1506 bauen ließ, um daselbst im Tode zu ruhen. Diego knüpfte seinen Namen ferner an zwei Thore im reichsten Platerescostil an der Nordseite des Langhauses und des Querschiffes, an das

Anteil
Diegos.

Fig. 1373. Bibliothek des Escorial. Photogr. von Hauser & Menet, Madrid.

¹⁾ Vergl. die geistreichen Ausführungen K. Justi in der Zeitschrift für christliche Kunst 1896.



Fig. 1374. Evangelistenhof im Escorial.
Phot. von Hauser & Menet, Madrid.

Ausbau.

Ästhetische Bedeutung.

Aufriss der Chorrotunde.

geschlossen. Die Fassade ward nach einem Entwurf Alonso Canos († 1667) ausgeführt. Der Glockenturm an der Nordseite wurde leider nicht zur Fassadenbildung ausgenützt. Die Uebergangsformen, in welchen das Chor-Dekagon ausgeführt ist, wurden auch im weitem Verlauf ziemlich treu festgehalten, so daß man den Bau auch unter die Frührenaissance-Denkmale setzen dürfte.

Die Kathedrale in Granada ist an sich, und besonders durch die Chorrotunde (vgl. Einschaltbild und Fig. 1377) eine der interessantesten Kirchenbauten der Welt. Der Chor ist ein Central- oder Kuppelbau. Unten fehlen zwar drei Seiten des Zehneckes, im Gewölbe schließt es sich in voller Rundung. Die Rotunde baut sich in zwei Geschossen auf. Den Pfeilern des Langhauses entsprechend, stehen an den Seiten von sieben offenen Pfeilerarkaden korinthische Säulen. Ein vollständiges Gebälk schließt diese Partie horizontal ab. Im Obergeschoß wiederholen sich die korinthischen Säulen; zwischen ihnen sind unten altarartige Blenden mit den von Alonso Cano gemalten sieben Freuden Marias angebracht. Zwei Rundbogenfenster über denselben und je eines zwischen den Gewölberippen lassen reiche Lichtwellen einströmen, doch sind dieselben maßvoll gedämpft durch die Glasmalereien; die untern sind von Theodor von Holland gezeichnet und in Flandern ausgeführt, die obern nach Entwürfen Diegos von Juan del Campo. Die Totalwirkung des Zehneckes ist sehr klar, groß, reich, erhebend. Dem Blicke des Betrachtenden vom Schiffe aus entzieht sich infolge

Portal des hl. Hieronymus (1532) und die Puerta del Perdon (1537). Diese letzte liegt der Prachtthüre der Capilla Real gegenüber. Diego wollte offenbar den Beweis leisten, daß die Renaissance keine Nebenbuhlerchaft der Gotik zu fürchten habe. Reichst skulptierte Pilaster, durch einen Halbkreisbogen verbunden, bilden den monumentalen Rahmen, flankiert von korinthischen Pilaster- und Säulenpaaren mit üppig ausgelegten Nischen dazwischen. In den Zwickeln halten „Glaube“ und „Gerechtigkeit“ die Widmungstafel. Ein heraldisches Prachtstück mit den Wappenschilden des Kaisers und der katholischen Könige bildet den obern Abschluß. Diego de Siloe starb 1563. Bis die Hochtelle der Kathedrale fertiggestellt waren, vergingen noch anderthalb Jahrhunderte. Im Scheitel des südlichen Querschiffs steht die Jahreszahl 1614, im Scheitel des nördlichen 1637; die Gewölbe des Langhauses wurden 1689 von Teodoro Ardemans



ROTUNDE DER KATHEDRALE VON GRANADA.

N^o Photographie von J. Garzón, G.

der Kreiseinbiegung ein Teil der Arkaden, allein die Phantasie ergänzt sie sich leicht. Die Rotunde ist so zu einem abgeschlossenen tempelartigen Raum innerhalb der Kirche entwickelt. Die Verbindung mit der Westkirche hat wirklich das Ansehen eines mächtigen Thores, das uns eine großartige Raumüberrafung ahnen läßt, „und jeder Betrachtende muß gestehen, daß er keine Kathedrale kenne, die den Gedanken eines Sanktuariums, eines Altarorts angemessener, würdiger, folener zum Ausdruck bringe.“ (Justi.¹⁾) Der Domherrenchor, welcher sich früher im Zehneck befand, wurde leider später, wie es in Spanien Uebung ist, in das Mittelschiff verlegt, um auch hier die schönste Raumwirkung zu vernichten. Die Rotunde ist wahrscheinlich das ganze und volle Verdienst Egas', und Diego hat nur eben feinen Plan im Renaissancestil ausgeführt.

Das Langhaus baut sich in dreifacher Abstufung auf; dieselbe ist besonders durch die Fenster markiert. Der Kapellenkranz wird je durch ein Fenster mit Halbbogenkreis und zwei anliegende Rechteckfenster erleuchtet, die beiden zu gleicher Höhe aufgeführten Seitenschiffe und ebenso das Mittelschiff durch je drei Fenster mit Halbbogenkreis. Zwanzig gewaltige, freistehende Pfeiler von 4 m Durchmesser tragen die hohen, weitgespannten Wölbungen. Die Grundform des Pfeilerdurchschnitts (Fig. 1378) ist ein Quadrat, dessen Ecken dreimal im rechten Winkel abgestuft werden, an die Seiten lehnen sich starke korinthische Halbsäulen. Da diese eine ihrem untern Durchmesser entsprechende Höhe nicht allzusehr über-

Aufriß des
Lang-
hauses.

schreiten dürfen, so nahm man zu verschiedenen Behelfen Zuflucht: Pfeiler und Halbsäulen werden auf hohe Sockel gestellt und reichen mit samt dem ganzen antiken Gebälk, dessen Fries über Gebühr verbreitert wird, nur bis zur Höhe, wo die Bogen der innern Seitenschiffe abzweigen; als Träger für die Wölbungen des Mittelschiffes werden als eine Art Kämpferrauflätze kurze, mit Pilastern verkleidete Pfeiler auf die Hauptpfeiler aufgesetzt, was sich entschieden sehr unschön ausnimmt. Die Rippen, die Rauten- und Sternformen an den Wölbungen sind nur dekorativ.

Die Raumwirkung ist außerordentlich großartig, machtvoll und majestätisch. Wie klein und

Raum-
wirkung.



Fig. 1375. Zaragoza: Ansicht der Böfse. Photographie von Hauser & Menet, Madrid.

Kunstgeschichte, I. Bd.

¹⁾ Ganz ohne Vorgänger ist der Grundriß des Chores nicht; die Wiefenkirche in Soest, die Johanneskirche in Brandenburg, die Klosterkirche in Berlin zeigen bei kleinem Maß eine verwandte Einbiegung der das Schiff begrenzenden Joche.

zwerghaft erscheinen daneben die Gelasse der Alhambra! Die Kathedrale zählt auch der Größe nach zu den Kirchen ersten Ranges. Das Innere hat im Lichten eine Länge von 116 m bei einer Breite von 67,25 m und einer Höhe von 39,5 m. Das Altarhaus mißt 45 m lichter Höhe bei 22 m Durchmesser.

Das
Äußere.

Wirkfamer noch als im Innern ist die dreifache Abstufung des Baues am Äußern; schade, daß nur die Westseite freiliegt. Am großartigsten ist die Silhouette beim Chorraum. Aus dem doppelten Ring des Kapellenkranzes und des äußern Seitenschiffes, welches den Umgang mitmacht, steigt das Zehneck mit dem doppelten Fensterkreis, mit dem Zeltdach und der zweifachen Laterne empor; die Strebepfeiler mit den Renaissance-Verdachungen halten wie schützende Riefen die Ehrenwache.

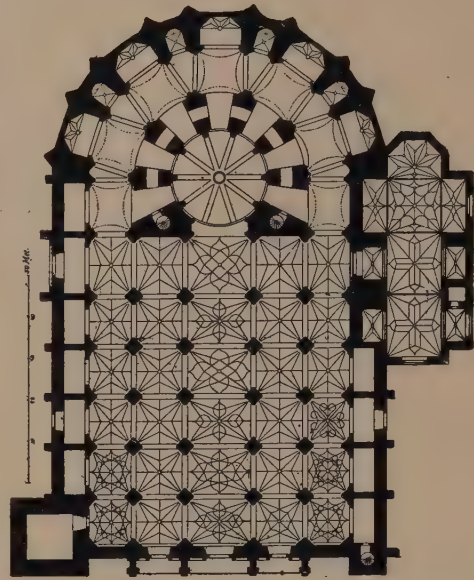


Fig. 1376. Plan der Kathedrale von Granada. Nach J. Graus, Rundreise in Spanien.

Kathedrale
in Malaga.

Eine ganz selbständige Schöpfung Diego de Siloe ist die Kathedrale in Malaga. Sie erhebt sich in herrlich dominierender Lage über einem hohen Unterbau; große Freitreppen führen zu den drei Eingängen hinauf. Diego begann den Bau 1538. Ein Erdbeben zerstörte denselben teilweise im Jahre 1680; erst 1719 ward er wieder hergestellt. Manches blieb unfertig, wie der Giebel der Fassade, der Südturm. Sehr viele Einzelheiten und die ganze Formenbehandlung erinnern an die Kathedrale in Granada. Im Grundriß (Fig. 1380) nähert sich der Dom in Malaga mehr dem Renaissance-Typus. Die Anlage ist dreischiffig mit einem Kapellenkranz im Schiff und Umgang; auch das Seitenschiff macht den Rundgang im Chor. Die Empore über demselben kommt auf die Rechnung Alonso Canos. Das Langhaus setzt sich aus



Fig. 1377. Äußeres der Kathedrale von Granada. Photographie von Hauser & Menet, Madrid.

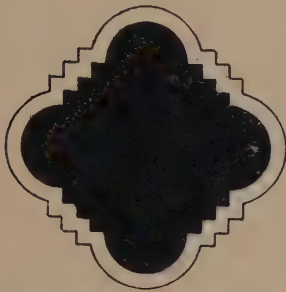
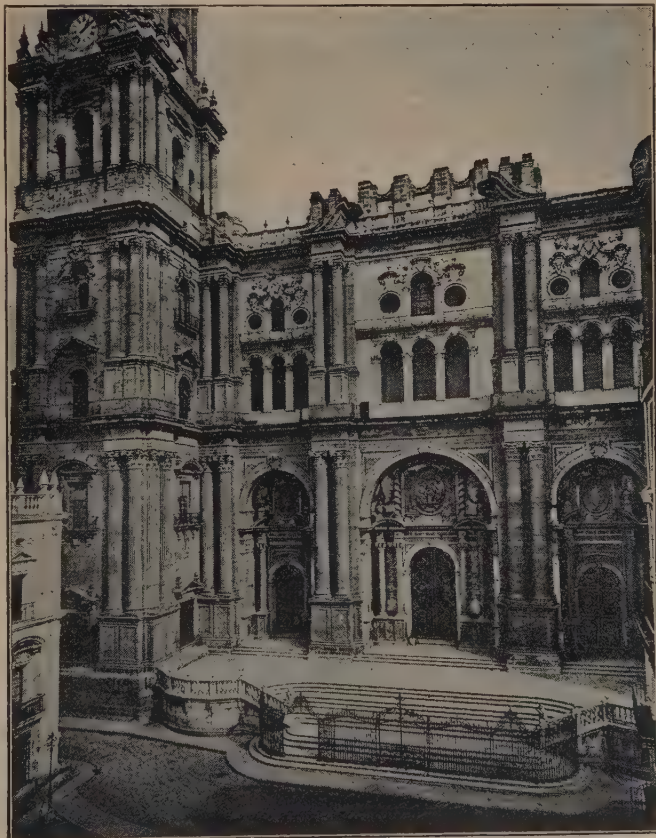


Fig. 1378. Pfeilerdurchschnitt,
Kathedrale in Granada.
Nach J. Graus.

sechs Traveen zusammen; die verbreiterte fünfte vom Eingang aus bildet das Querschiff, welches an seinen Enden die großen Thore mit bastionenartigen Vorsprüngen flankiert. Die Tragpfeiler sind denjenigen in Granada mit den korinthischen Halbfäulen-Vorlagen nachgebildet. Ueber ihrem Gebälk sind auch hier die unschönen kämpferartigen Zwergpfeiler aufgesetzt. Sie wirken hier noch störender als in Granada, weil dort auf dem Hauptsims wenigstens die Bogen der Seitenschiffe aufsitzen; in Malaga fehlt diese Motivierung, da die Seitenschiffe annähernd von gleicher Höhe sind wie das Mittelschiff. Die Gewölbe haben keine Rippen mehr, sondern sind mit reichgeschmückten Kuppeln geschlossen, welche übrigens sicherlich aus der Zeit der Restauration von 1719 stammen. Die Türme stehen wie in Granada fast ganz isoliert und sind mit der Fassade nicht zu einem Baukörper vereinigt. Das Innere hat im Lichten eine Breite von 75 m, eine Länge von 115 m bei einer Höhe von 40 m. Die Raumwirkung ist auch hier großartig und erhebend. Das Äußere (Fig. 1379) betont an der Fassade wie an den Langseiten zwei Geschosse, das untere mit je einem aus drei Oeffnungen ganz in romanischer Weise kombinierten Gruppenfenster in den Kapellen; im Obergeschoß ist über drei Rundbogenfenstern ein viertes mit zwei kleinen Rundfenstern angeordnet. Eine entsprechende Fensterstellung wiederholt sich an der Fassade; ihre beiden Geschosse werden von je vier korinthischen Säulenpaaren gegliedert, ebenso der Nordturm. Die Kathedrale hat wie manche andere Kirchen in Spanien kein Dach, die Wölbungen treten offen zutage. Trotz dessen ist der Blick z. B. von den Höhen des Kastells aus auf den Bau, besonders auf das Chorhaupt, die säulengeschmückten Vorsprünge des Querhauses entzückend schön.

Der dritte kirchliche Riesenbau der Hochrenaissance in Südspanien ist die Kathedrale in Jaen; der Architekt war Pedro de Valdevira. Ihre Planlinien (Fig. 1382) beschreiben, wie die der Kathedrale in Sevilla und anderwärts, ein oblonges Rechteck von 68 zu 44 m im Lichten.



Kathedrale
in Jaen.

Fig. 1379. Malaga: Kathedrale. Nach Junghändel & Gurlitt,
Die Baukunst Spaniens. Seemann & Co., Leipzig.

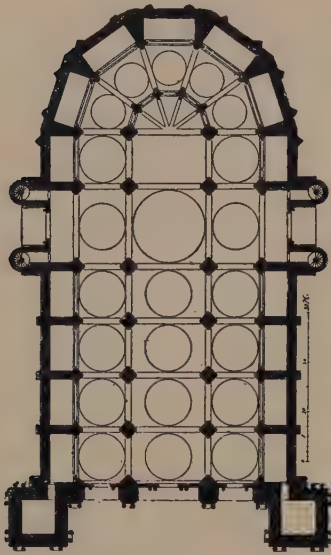


Fig. 1380. Grundriß der Kathedrale von Malaga. Nach J. Graus.

Sie entstand auf den Trümmern einer Moschee, welche vielleicht den Umriß mitbedingte. Die Anlage gliedert sich in der Hauptaxe in drei Schiffe, deren Scheithöhen nur wenig verschieden sind; an den Langseiten und im Osten sind Kapellen angeordnet. Im übrigen ist der Bau von den Kathedralen in Granada und Malaga beeinflusst, aber der Architekt hat wesentliche Verbesserungen angebracht. Die Türme stehen nicht mehr isoliert, sondern sind der Fassade und dem Langhaus eingegliedert; die Tragpfeiler (Fig. 1381) haben über dem Gebälk zwar auch noch Kämpferaufsätze, aber dieselben sind so kurz, daß sie in keiner Weise störend wirken. Der Blick aus der Höhe beim Eingang über den Chor der Kanoniker hinweg schweift durch herrliche, lichterfüllte Weiten. Ebenso schön ist der Ausblick auf den Dom von außen; in ruhigen, gewaltigen Massen steigt er über dem Wirrwarr der Häuser empor. Die Frontseite ist glänzend mit Säulenarchitekturen gegliedert und mit Standbildern und Reliefs geschmückt. An ihrer Seite tragen zwei schöne Türme

ihre hohen Säulengeschoffe, Arkaden und Kuppeln in die Luft.

Kathedrale
in Vallad-
olid.

Im Norden sollte eine einzige Stadt, Valladolid, die alte Haupt- und Residenzstadt spanischer Könige, eine Kathedrale erhalten, welche mit den drei genannten im Süden wetteifern könnte. Der Gründer war Philipp II., und der Baumeister Juan de Herrera, der zweite königliche Architekt des Escorial. Nach dem Grundriß beschreibt die Kirche ein langgestrecktes Rechteck mit 138 m lichter Länge und 70 m Breite. In den vier Ecken erheben sich ebensoviele Türme. Das ganze Tempelrechteck löst sich, der Chorraum im Osten abgerechnet, in acht Joche auf, das vierte vom Altare aus erweitert sich zu einem stattlichen Querhaus mit einer gewaltigen Kuppel über der Vierung. Der Plan war überaus großartig gedacht. Der Bau wurde 1585 am Westende begonnen; vier Traveen waren aufgeführt, jetzt ging es an das Querschiff mit der Kuppel — da gingen die Mittel aus: man schloß die vorhandenen Joche mit drei leichten polygonalen Abfiden ab, und die Kathedrale blieb ein Torso. Auch an der West-

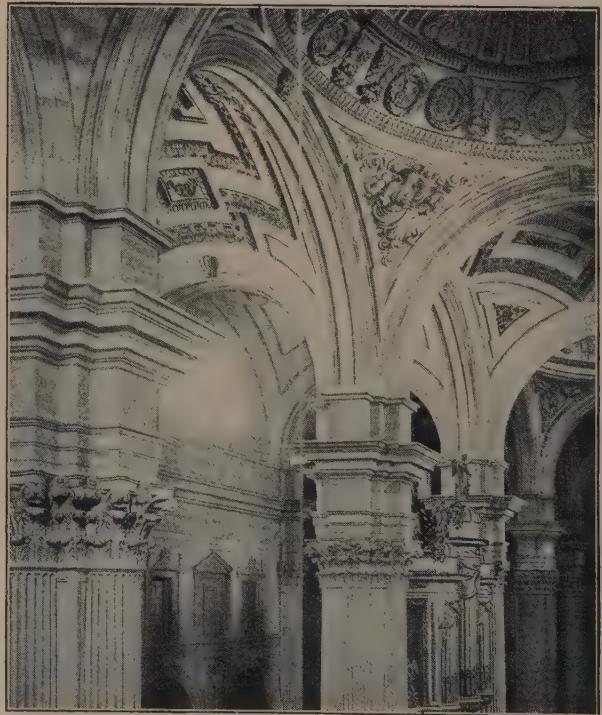


Fig. 1381. Detail vom Innern im Dome zu Jaen. Photogr. von J. Lacofte, Madrid.

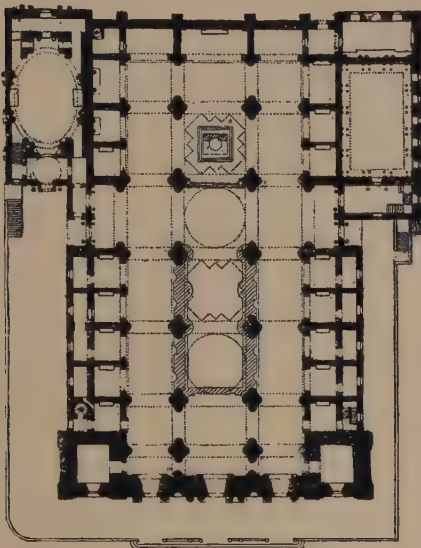


Fig. 1382. Grundriß der Kathedrale von Jaen.
Nach Junghändel & Gurlitt, Die Baukunst
Spaniens. Seemann & Co., Leipzig.

hälfte ist manches unvollendet, manches fehlt; von den beiden Türmen wurde der an der Südseite, aber erst in den letzten Jahrzehnten, notdürftig zum Abschluß gebracht. Was steht, zeigt den Charakter ernster, strenger Einfachheit, wie er den Bauten Herreras eigen ist.

In Portugal herrschte bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus der Manuelino-Stil, die malerische Mischung von Spätgotik, Renaissance, von Maurischem und Indischem. Durch einen Oberitaliener, Filippo Terzi, kam in Lissabon die italienische Renaissance und zwar in sehr reinen Formen zum Durchbruch. Terzi kam um das Jahr 1570 nach Portugal; es waren Jesuiten, welche ihn zunächst beim Bau der Kirche São Roque in ihre Dienste nahmen. Der König Sebastian ernannte ihn 1572 zum Architekten der königlichen Paläste und erwies ihm höchste Gunst. Terzi kämpfte auch in der für

Portugal.

Filippo
Terzi.

Portugal so verhängnisvollen Schlacht von Alcacer el Quivir und wurde gefangen. Der Kardinal-König Dom Heinrich löste ihn aus und bestätigte ihn als königlichen Baumeister und Ingenieur für Festungs- und Wasserbauten. Terzi führte mit Schülern und Gehilfen eine große Zahl von Bauwerken aus, von welchen einige beim Erdbeben von 1755 zerstört wurden. Seine namhaftesten Bauten sind in Lissabon: São Antão im Hospital von St. Joseph (in Ruinen), Santa Maria do Desterro (halb zerstört), São Vincente de Fóra (1582 [Fig. 1383]); in Coimbra: das Collegio de São Bento; in Porto: Nossa Senhora da Serra do Pilar mit einer schönen Rundkirche und einem kreisförmigen Kreuzgang mit Arkaden; in Thomar: der Kreuzgang des Filippus etc. Unter Terzis Schülern, Gehilfen und Nachfolgern sind zu nennen: Nikolaus de Frias (gestorben 1630), Balthasar und Affonso Alvares und João Nunes Tinouco. Terzi starb gegen das Ende des 16. Jahrhunderts. Seine Thätigkeit bezeichnet die beste Zeit der portugiesischen Renaissance. Mit dem 17. Jahrhundert beginnt mit dem politischen und wirtschaftlichen Zerfall auch das künstlerische Unvermögen.



Fig. 1383. Fassade v. S. Vicente de Fóra, Lissabon.
Nach Haupt, Baukunst der Renaissance in Portugal.
Frankfurt a. M. (H. Keller) 1895.

LITTERATUR

zur Geschichte der Architektur in der Stilperiode der Renaissance.

- Vergl. in der Litteraturangabe zur Geschichte der gotischen Baukunst (S. 622 ff.) die Werke von *Kugler, Hall, Caveda, Lofe & Gruner, K. von Lützow, Strack, Paulus, Uhde, Haupt, Flat, Graus, Sutter, Springer, Mauke, Raschdorff.*
- J. Androuet du Cerceau*, Les plus excellents bastiments de France. Paris 1576.
- G. B. de Vignola*, Le due regole della prospettiva pratica. Roma 1611.
- Daviler*, Cours d'architecture. Paris 1710. — *G. Leoni*, The Architecture of A. Palladio. London 1721.
- L. v. Thurah*, Den Danske Vitruvius. Kjöbenhavn 1746. — *J.-F. Blondel*, Architecture française. Paris 1752.
- Baltard et Amaury-Duval*, Paris et ses monuments. Paris 1803. — *Vitruvius*, De architectura libri X. Lipsiae 1807.
- Quatremère de Quincy*, Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e. 1830.
- H. Shaw*, Illustrations of Domestic Architecture during the reign of Queen Elisabeth. London 1838.
- Letarouilly*, Edifices de Rome moderne. Paris 1840—57.
- Gauthier*, Les plus beaux édifices de Gênes et de ses environs. Paris 1850.
- Ruskin*, Stones of Venice. London 1851. — *A. v. Eye und J. Falke*, Kunst u. Leben d. Vorzeit. Nürnberg. 1855—58.
- Sagredo*, Sulle consorte delle arti edificative in Venezia. Venezia 1857.
- Ricci*, Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV. al XVIII. Modena 1857—60.
- Cicognara*, Diedo e Selva, Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia. Venezia 1858.
- Rouyer et Darcel*, L'Art architectural en France. Paris 1859—66.
- G. e F. Durelli*, La Certosa di Pavia. Milano 1861.
- J. Fergusson*, History of the Modern Styles of Architecture. London 1862.
- A. Rotondo*, Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo vulgarmente llamado Escorial. Madrid 1862. — *Lotz*, Kunsttopographie Deutschlands. 1863.
- Becker*, Kunst und Künstler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig 1863—65.
- A. Berty*, La Renaissance monumentale en France. Paris 1864.
- Berty, Tisserand et Vacquer*, Topographie historique du vieux Paris. Paris 1866—76.
- A. Ferri*, L'Architettura in Roma nei secoli XV e XVI. Roma 1867.
- A. Lenoir*, Statistique monumentale de Paris. Paris 1867.
- Cl. Sauvageot*, Palais, châteaux, hôtels et maisons de France. Paris 1867.
- E. Gladbach*, Der Schweizer Holzstil. Darmstadt 1868. — *W. Bäumer*, Das ehemalige Luthhaus in Stuttgart. 1869.
- H. de Geymüller*, Trois dessins d'architecture inédits de Raphaël. Paris 1870.
- Peyer im Hof*, Die Renaissance-Architektur Italiens. I. Leipzig 1870.
- D. Guilmard*, La connaissance des styles de l'ornementation. Paris (1871).
- Ortwein und Scheffers*, Deutsche Renaissance. Leipzig (E. A. Seemann) 1871—86.
- Guardabassi*, Indice-Guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria. Perugia 1872. — *Cavallucci*, Nuova guida di Firenze e contorni. Firenze 1873.
- G. F. Seidel*, Die k. Residenz in München. Leipzig 1873—80.
- Mündler und Bode*, Beiträge zu Burckhardts Cicerone. Leipzig 1874.
- H. von Geymüller*, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Wien u. Paris (Ch. Béranger) 1875.
- Skizzenbuch eines Architekten des 16. Jahrhunderts, herausgeg. von E. v. Berlepsch. Leipzig 1875.
- Symonds*, Renaissance in Italy. London 1875—77.
- Dohme*, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit bis zum Ausgang d. 18. Jahrh. Leipzig 1875—1880.
- E. G. Gladbach*, Die Holz-Architektur der Schweiz. Zürich 1876. — *A. Cotti*, Vita di M. Buonarroti. Firenze 1876.
- Janitschek*, L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften. Wien 1877.
- Inventaire des richesses d'art de la France. Paris 1877—92. — *L. Bauer*, Münchener Renaissance 1878.
- E. Müntz*, Les arts à la cour des Papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle. 1878—82.
- L. Reutter*, Fragments d'architecture neuchâteloise des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Neuchâtel 1879.
- L. Palustre et E. Sadoux*, La Renaissance en France. Paris 1879—85.
- A. Racinet*, Das polychrome Ornament; deutsche Ausgabe von R. Reinhardt. Stuttgart 1880.
- J. van Ysendyck*, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du X^e au XVIII^e siècle. Anvers 1880—89.
- Bertolotti*, Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Milano 1881.
- Denkmäler der Baukunst, herausgegeben von Studierenden der K. Technischen Hochschule zu Berlin. Berlin (W. Ernst & Sohn) 1881—94. — *Lafreyres*, Die Kirchen der Renaissance in Mittel-Italien. Berlin 1882.
- Letarouilly*, Saint-Pierre et le Vatican. Paris 1882. — *Mancini*, Vita di Leon Battista Alberti. Firenze 1882.
- E. Müntz*, Les précurseurs de la Renaissance. Paris 1882.
- Nicolai*, Das Ornament der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts. Dresden 1882.
- Schütz*, Die Renaissance in Italien. Paris 1882.
- Strack*, Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882.
- C. Boito*, Leonardo, Michelangelo e Andrea Palladio. Milano 1883.
- H. Boschen und F. von Allen*, Die Renaissance-Decke im Schloß zu Jever. Leipzig 1883.
- H. de Geymüller*, L. da Vinci as Architect. London 1883; Raffaello Sanzio studiato come architetto. Milano 1883.
- P. Lafreyres*, Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien. Berlin 1883.
- Seidel und Häutle*, Die k. Residenz in München. Leipzig 1883.
- Filangieri*, Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane. Napoli 1883—85.
- J. Durm*, Das Heidelberger Schloß. Berlin 1884. — *P. Joanne*, L'Italie du Centre. Paris 1884.
- K. von Lützow*, Die Kunstschätze Italiens. Gera (1884). — *G. Mongeri*, Il libro dell'arte. Milano 1884.

- L. Runge*, Beiträge zur Kenntnis der Backstein-Architektur Italiens. Berlin 1884.
Sforza, La patria, la famiglia e la giovinezza di papa Niccolò V. Lucca 1884.
E. von Rodt, Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz. Bern 1884—87.
Courajod, Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Crémone aux XV^e et XVI^e siècles. Paris 1885.
R. Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1885.
H. de Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Toskana. München 1885.
W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1885.
E. Müntz, La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. 1885.
Nardi-Di Spotti-Mospignotti, Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del duomo di Firenze. Livorno 1885.
D. Ramée, Histoire générale de l'architecture. 1885. — *P. Réé*, Peter Candid. Leipzig 1885.
Bertolotti, Artisti svizzeri in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Bellinzona 1886.
Owen Jones, Grammar of Ornament. London 1886. — *A. Melani*, L'Ornamento policromo. Milano 1886.
Ortwein, Bakalowits, Schulmeister, Bischof und Paukert, Deutsche Renaissance in Oesterreich. Leipzig 1886—87.
J. R. Kahn, Der Freulerische Palaß in Näfels. Glarus 1886.
R. Redtenbacher, Die Architektur der italienischen Renaissance. Frankfurt a. M. 1886.
 Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Heidelberg 1886—96.
L. Bickell, Heftische Holzbauten. Marburg 1887.
J. Durm, Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel der Peterskirche in Rom. Berlin 1887.
H. de Geymüller, Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre. Paris 1887.
K. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887.
A. Melani, Architettura italiana. Milano 1887. — *G. Mongeri*, Gli stili architettonici. Milano 1887.
Owen Jones, Einführung in das Studium der neuern Kunstgeschichte. Prag und Leipzig 1887.
A. Füh, Grundriß der Geschichte der bildenden Künste. Freiburg i. B. 1887—96.
K. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Belgien, Holland, Frankreich und England. Stuttgart 1888.
H. Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte. Bielefeld und Leipzig 1888.
Meldahl und Neckelmann, Denkmäler der Renaissance in Dänemark. Berlin 1888.
P. Planat, Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Paris (Aulanier & Cie.) 1888—95.
Ch. Blanc, Histoire de la Renaissance artistique en Italie; révisée e publiée par M. Faucon. 1889.
K. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.
W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1889.
E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris 1889—95.
 Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart 1889—96.
G. Galland, Gesch. der holländ. Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance. Frankfurt a. M. 1890.
W. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.
Fr. Sarre, Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terracotta-Architektur. Berlin 1890.
J. Burckhardt und H. Holtzinger, Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1891.
Fr. Ewerbeck, Die Renaissance in Belgien und Holland. Leipzig (E. A. Seemann) 1891.
Koch und Seitz, Das Heidelberger Schloß. Darmstadt 1891.
Lambert und Stahl, Motive der deutschen Architektur. Stuttgart 1891—93.
Garnier et Ammann, L'Habitation humaine. Paris 1892.
B. Haendke, Bibliographie der schweizerischen Landeskunde. Bern 1892.
H. Pfeifer, Die Holzarchitektur der Stadt Braunschweig. Berlin 1892.
J. Bühlmann, Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. Stuttgart 1893.
A. Babeau, Le Louvre et son histoire. Paris 1895. — *H. Riegel*, Die bildenden Künste. Frankfurt a. M. 1895.
A. Springer, Raphael und Michelangelo. Leipzig 1895.
O. Aufleger und W. M. Schmid, Führer durch die k. Residenz zu München. München (L. Werner) 1897.
P. Paolotti, L'Architettura e la scultura del rinascimento in Venezia. 1897.
A. Philippi, Die Kunst der Renaissance in Italien. Leipzig 1897.
J. Burckhardt und W. Bode, Der Cicerone. Leipzig 1898.
G. Ebe, Der deutsche Cicerone. Architektur II. Leipzig 1898.
H. von Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. I. Stuttgart 1898.
R. Graul, Einführung in die Kunstgeschichte. Leipzig 1898. — *J. Klacsko*, Rome et la Renaissance. Paris 1898.
 Kunstgeschichte in Bildern. III.: *G. Dehio*, Die Renaissance in Italien. Leipzig 1898.
K. Lange, Peter Flötner, der Bahnbrecher der deutschen Renaissance. Berlin 1898.
F. Malaguzzi-Valeri, L'Architettura a Bologna nel Rinascimento. Bologna 1898.
P. de Nolhac, Histoire du château de Versailles. Paris 1898. — *G. Pauli*, Venedig. Leipzig 1898.
A. Philippi, Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig 1898.
M. Schmid, Allgemeine Kunstgeschichte. 1898. — *A. Springer*, Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1898.
E. Steinmann, Rom in der Renaissance. Leipzig 1898. — *L. Beltrami*, La Certosa di Pavia. Milano 1899.
R. Blomfield, Short History of Renaissance Architecture in England, 1500—1800. London 1899.
J. Burckhardt und L. Geiger, Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig 1899.
Choisy, Histoire de l'architecture. Paris 1899.
M. Gavin, Historique de la création du château et du parc de Versailles. Paris 1899.
Ph. Gille, Versailles et les deux Trianons. Tours 1899.
H. Joly, Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten. Leipzig 1899.
 Kunstgeschichte in Bildern. IV.: *G. Dehio*, Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts außerhalb Italiens. Leipzig und Berlin 1899. — *F. Leitschuh*, Illustrierte Geschichte der Stadt Bamberg. Nürnberg 1899 ff.
J. Noguera Camocchia, Escorial á la vista. Madrid 1899.
Proß, Müllegger und Ruess, Augsburg in Bild und Wort. Augsburg 1899 ff.

- E. Ritscher*, Die Kirche S. Andrea in Mantua. Berlin 1899.
Wauters und Joseph, Synoptische Tabellen der Meister der neuern Kunst. Berlin 1899.
H. Wölfflin, Die klassische Kunst. München 1899.
G. von Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Stuttgart (A. Bergsträsser) 1900. — *F. Bouillon*, L'Architecture aux Pays-Bas. Paris 1900.
G. Clauße, Les San Gallo, architectes, sculpteurs, médailleurs, XV^e et XVI^e siècles. Paris 1900
E. Frantz, Handbuch der Kunstgeschichte. Freiburg i. B. 1900.
A. Haupt, Backsteinbauten der Renaissance in Deutschland. Frankfurt a. M. 1900.
E. Hänel, Spätgotik und Renaissance. Stuttgart 1900. — *J. Hunziker*, Das Schweizerhaus. Aarau 1900.
H. Knackfuss, Kunstgeschichte der Gotik und Renaissance. Bielefeld und Leipzig 1900.
A. Philippi, Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien. Leipzig 1900.
G. Riat, Paris. Leipzig 1900. — *J. Roussel*, Le palais de Fontainebleau. Paris 1900.
H. Bergner, Grundriß der kirchlichen Kunftaltertümer in Deutschland. Göttingen 1901.
 Bremen und seine Bauten. Bearbeitet und herausgegeben vom Archit.- u. Ingen.-Verein. Bremen 1901.
J. Bühlmann, Die Bauformenlehre. Stuttgart 1901.
Correll und Stegmann, Deutsche Fachwerkbauten der Renaissance. Berlin 1901.
R. Falb, Il taccuino senese di G. da San Gallo. Firenze 1901.
J. Gefoso y Pérez, Ensayo de un Diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII. Sevilla 1901. — *H. v. Geymüller*, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. II. Stuttgart 1901.
H. Guédy, Dictionnaire d'architecture. Paris 1901. — *K. Gurlitt*, Geschichte der Kunst. Stuttgart 1901.
Th. Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, I. Villa Madama zu Rom. Dresden 1901.
Kempff und Weigel, Alt-Rothenburg. Frankfurt a. M. 1901.
P. Leffeldt, Einführung in die Kunstgeschichte der thüringischen Staaten. Jena 1901.
A. G. Meyer, Die Certosa bei Pavia. Berlin 1901. — Monumentos arquitectónicos de España. Madrid 1901.
Mortier, Saint-Pierre de Rome. Tours 1901. — *J. Nash*, Altenglische Herrensitze. Berlin 1901.
L. Scott, Filippo di ser Brunellesco. London 1901. — *K. Steinacker*, Die Holzbaukunst Goslars. Goslar 1901.
G. Upmark, Die Architektur der Renaissance in Schweden. Dresden 1901.
Ph. Baum und M. Haas, Schloß Stern bei Prag. Leipzig.
G. von Bezold, Riehl und Hager, Die Kunstdenkmale des Königr. Bayern. München.
Fritsch, Denkmäler deutscher Renaissance. Berlin. — *K. Gurlitt*, Die Baukunst Frankreichs. Dresden (J. Bleyl).
H. Herdte, Die Bauhütte. Stuttgart (K. Wittwer). — *H. Hymans*, Die Kunst in Belgien. Leipzig.
Jannoni, Saggi di architettura e decorazione italiana. Secolo XV., XVI. Roma.
Junghändel, Gurlitt und P. de Madrazo, Die Baukunst Spaniens. Dresden (Seemann & Co.).
Krafft und Ransonnette, Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs. Paris.
Kraus, Durm, Oechelhäuser und Wagner, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Tübingen und Leipzig. — *Lambert et Rychner*, L'Architecture en Suisse. Bâle.
L. Leybold, Das Rathaus der Stadt Augsburg. Berlin.
F. Luthmer, Das deutsche Wohnhaus der Renaissance. Berlin und Stuttgart.
E. Macari, Sgraffito-Dekorationen römischer Häuser des 15. und 16. Jahrhunderts. Berlin.
H. Nabel, Die Hauptwerke der Kunstgeschichte. Berlin. — *J. Neuwirth*, Prag. Leipzig.
L. Palustre et E. Sadoux, La Renaissance en France. Paris. — *P. J. Rée*, Nürnberg. Leipzig.
R. Reinhardt, Palast-Architektur von Oberitalien und Toskana vom 15.—17. Jahrhundert. II.: Genua. Berlin.
S. M. Richter, Siena. Leipzig. — *Schäfer*, Holzarchitektur vom 14.—18. Jahrhundert. Berlin.
Fr. Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Schwerin.
J. H. Schmitz jr., Niederländische Renaissance. Berlin. — *R. Springer*, 100 Kartuschen verschied. Stile. Berlin.
H. Strack, Baudenkmäler Roms des 15.—19. Jahrhunderts. Berlin.
 Allgemeine Bauzeitung. Wien. — Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Zürich. — Basler Jahrbuch.
 — Bollettino storico della Svizzera italiana. Bellinzona. — Centralblatt der Bauverwaltung. Berlin. — Der Kirchen schmuck. Graz. — Deutsche Bauzeitung. Berlin. — Gazette des Beaux-Arts. Paris. — Moniteur des Architectes. Paris. — Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin und Stuttgart. — Zeitschrift für Bauwesen. Berlin. — Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig. — Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf.



Fig. 1384. Fries vom Hauptportal des Stadthauses, Sevilla. Photographie von J. Lacoste, Madrid.

XV.

DIE ARCHITEKTUR IN DER STILPERIODE DES BAROCK.

I. ZUR EINFÜHRUNG.

1) Das Entstehen des Barockstils.



Fig. 1385. Treppe d. Universität, Genua, Originalzeichnung.

Es gab eine Zeit, sie liegt nicht weit hinter uns, wo zur Bezeichnung des Spitzbogenstils, des Stils der wunderbaren Kathedralen des hohen Mittelalters, die Benennung Gotik, gotisch, das heißt, barbarisch, roh, in Aufnahme kam. Es ist gut, sich daran zu erinnern, wenn vom Barocco die Rede ist. Der Name, portugiesischen, aber noch unaufgeklärten Ursprungs, bedeutet nach Sanders „durch Abweichung vom Gewöhnlichen, Regelmäßigen auffallend, verschoben“.

Name.

Der Barockstil war, und er ist es teilweise noch, gewiß der bestverlästerte Stil, doch warnen heute alle tüchtigen Kunstschriftsteller, mit dem Namen des neuen Baustils keinen Tadel, kein abschätziges, verwerfendes Urteil zu verbinden.

Wie ist der Barockstil entstanden?

Ursprung.

Aus und nach dem „Gesetz der Abstumpfung“, weil man die Formen der Renaissance satt bekommen hatte? Aus der Ermattung des Formgefühls? Nein. Abstumpfung und Ermüdung sind nicht schöpferisch. Wie kam es, daß am Ausgang der Renaissance alle die abgestumpften und formmüden Baukünstler alle in eine und dieselbe Richtung einliefen? Warum verfuchte nicht jeder, auf eigenem Wege, ein Neues zu schaffen? „Weil nur das Eine gefiel? Aber warum gefiel nur das Eine?“¹⁾

Ob aus Abstumpfung?

Aus technischen Voraussetzungen? Nein. Die Technik bringt keinen neuen Stil hervor. Sie ist das Mittel, womit ein neues Stilgefühl sich ausdrückt; das Stilgefühl ist das frühere.

Ob aus technischen Bedingungen? Ursprung aus der Zeit.

Nach unserer Auffassung, die wir schon oft ausgesprochen haben, ist jeder neue Stil das Ergebnis der veränderten geistigen Strömungen, Ideale,

¹⁾ H. Wölfflin, Renaissance und Barock (S. 61). München 1888. Kunstgeschichte, I. Bd.

Grundstimmungen einer Zeit, — niemals aber das Ergebnis bloß einzelner Erscheinungen einer Epoche.

Anficht
mancher
Schrift-
steller. Manche Kunstschriftsteller sind nun rasch mit dem Urteil fertig und erklären die Stilwandlung sehr einfach.

Barocco
als Mittel
der Gegen-
reformation. Die Beweisführung ist folgende. Durch den Ansturm der Reformation im 16. Jahrhundert wurde das Papsttum, die Kirche Roms, aufgerüttelt, aufgeschreckt; sie sah ein, daß es sich um Sein und Nichtsein handle; sie dachte auf Abwehr, sie sammelte ihre Streitkräfte, sie besann und steifte sich auf den Dogmenzwang und forderte Verzicht auf „eigenes Denken“. Ein äußeres Mittel, auf die Geister einzuwirken, dieselben anzulocken, zu blenden und zu bethören, sollte der neue Baustil des Barocco sein, seine Größe und Pracht, das „auf das Unendliche gerichtete Raumgefühl“, seine „Magie des Lichts“, der Himmelsglanz und das mythische Dunkel, „das formlose Schwelgen in Raum und Licht“. Zum gleichen Zwecke mußte „die Opernmusik in der Kirche ihren Einzug halten“, „zu einem Teil des Gottesdienstes werden“, weil „ihre unklar tiefsinnige Art“, mehr „auf die Empfindungen der Nerven als auf die Erwägungen des Geistes“ wirkt.

Barock und
Kirche
Roms nach
Gurlitt. „So äußert sich denn in der Baukunst auch inmitten der Hinneigung nach triumphierender Pracht und Größe eine gewaltsame, um die Mittel unbeforgte, nur auf die Erreichung der großen Ziele hinstrebende Richtung. Um die innere logische Notwendigkeit des Aufbaues der Architekturteile und des Details kümmerte sich der Baumeister ebenfowenig, wie der jesuitische Vorkämpfer Roms um die Stimmung des einzelnen Bürgers und die Tiefe der Ueberzeugungen bei den Massen der bekehrten Volksteile“. Diese Baukunst, der Barock, wird „dem oft widerstrebenden Volksgeiste aufgepreßt . . . Ihr Zweck ist mehr als je ein agitativer . . . Die prunkvollen Kirchen der Barockzeit Roms baute der Klerus, um sie der staunend herbeiströmenden Laienwelt zu überweisen . . . Die Barockzeit gab unermessliche Summen für den Kirchenbau aus, damit den reichen Pfründenbesitzern ein vielköpfiges Klientel, der ewigen Stadt ein neues Anziehungsmittel, der Kirche ein neues Agitationsmittel entstehe. Die gotischen Dome sind zur Ehre Gottes und zur Stärkung seines Reiches, die Jesuitenkirchen zur Ehre des Papsttums und zur Stärkung von dessen Macht errichtet. Die einen legten in den Bau den Ausdruck ihres höchsten Empfindens und Könnens, sie gaben sich selbst im Bilde eines idealen Kunstwerks, die andern gestalteten ihn mit Rücksicht auf eine schaufinnige Menge; bei jenen ein Schaffen aus dem Herzen des Volkes, bei diesen ein Wirken Ueberlegener auf minder Klarsehende, dort ein Streben nach dem Hohen, Göttlichen, in sich Beruhigten, Erhebenden, hier nach dem Wirkungsvollen, Wunderbaren, Packenden, durch Glanz Ueberredenden; dort Anbetung, hier Agitation.“¹⁾

Barock und
Kirche
nach
Knackfuß
und Zim-
mermann. Alle diese Gedanken des sonst so tüchtigen und klarsehenden Gurlitt nimmt allerneuestens die Allgemeine Kunstgeschichte von Knackfuß und Zimmermann²⁾ auf, um sie in herberer Form auszusprechen. „Die Barockkirchen wurden von dem reichen Klerus gebaut, um das Volk anzuziehen, um es an die Papstkirche aufs neue zu fesseln“, daher „deren ostentatives Zurfschautragen. Die Kirchen wurden nicht mehr allein zur Ehre Gottes, sondern ebenfowehr zur Stärkung des Papsttums gebaut. Die geistig Ueberlegenen suchten die Einfältigen durch das

¹⁾ C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien (S. 222 ff). Stuttgart 1887.

²⁾ Bielefeld und Leipzig 1902. Vgl. 3. Band S. 14 ff.

Ueberraschende, Glänzende zu packen und zu blenden. Man schwelgt zu diesem Zweck im Unendlichen... Der Ausdruck wird im einzelnen und im ganzen pathetisch, sein Endzweck ist Aufregung und Berauschung; die schwere Masse soll die Vorstellung gewichtigen Ernstes erwecken. Die Machtfstellung Roms war nur durch die Knebelung der Geister zu erhalten oder durch die Gewalt der Waffen. So knebelt auch der Barockstil die Einzelglieder und hält sie gewaltsam nieder. Besonders prächtig wird die Fassade gestaltet, welche sich gegen die Straße kehrt, um die Besucher anzulocken“ u. f. w.

Mit alle dem wird die Ansicht ausgesprochen, als sei der Barockstil aus bestimmter Absicht, aus einem gegenreformatorischen Streben als Agitationsmittel entstanden. Auf diese Weise ist nie ein lebenskräftiger Stil herrschend geworden und keiner kann aus solchen Voraussetzungen hervorgehen, am allerwenigsten ein „Weltstil“ wie der Barock, der zweihundert Jahre lang die Welt beherrscht, den Profan- wie den Kirchenbau. G. v. Bezold findet es „mehr als fraglich“, daß „der italienische Barockstil hinsichtlich seines Stimmungsgehaltes ohne die Gegenreformation die Richtung genommen hätte“, doch fügt er hinzu, „aber eingetreten wäre er im 16. Jahrhundert auch ohne sie; denn die Renaissance hatte um 1500 ihren Höhepunkt erreicht“. ¹⁾ Die Charakteristik des Stils giebt er in den weitem Worten: „Der italienische Barock ist in höherem Grade international als irgend ein Stil vor ihm; die nationalen Unterschiede in der Baukunst sind zu keiner Zeit geringer, als unter seiner Herrschaft.“ Dieser Erscheinung gegenüber wäre es ein Wunder, wie die Geschichte kein zweites kennt, wenn trotz dessen der Barockstil nur ein päpstliches Agitationsmittel gewesen.

Barock
nicht Agi-
tations-
mittel.

Ansicht
Bezolds.

Barock in-
ternationa-
ler Weltstil.

Nein, der Barock ward zum internationalen Weltstil für zwei Jahrhunderte, weil er eben den Grundstimmungen der Zeit entsprach.

Nichts, gar nichts deutet darauf hin, daß der Barock auf eine Ordre aus dem Vatikan oder aus Trient eingeführt worden. „Die Wandlung erscheint als eine durchaus notwendige: ferne bleibt jeder Gedanke, als hätte die Willkür eines einzelnen, die sich einmal im Nie-Dagewesenen befriedigen wollte, dem Stil seinen Ursprung gegeben. Wir haben es nicht mit Experimenten einzelner Architekten zu thun, von denen der eine es auf diese, der andere auf jene Art probierte, sondern mit einem Stil, dessen wesentlichstes Merkmal die Allgemeinheit des Formgefühls ist. Von vielen Punkten aus sehen wir die Bewegung entstehen; hier und dort wandelt sich das Alte, die Veränderung greift um sich, und schließlich kann nichts mehr dem Strome widerstehen, der neue Stil ist geworden.“ ²⁾

Notwen-
dige Folge
der Zeit.

So ist der Barockstil, so jeder andere Stil ins Leben und in die Wirklichkeit getreten.

Auch der gute und klarstehende Cicerone, welcher wie über die italienische Kunst im allgemeinen so auch über das Entstehen und das Wesen des Barocco das Beste und Richtige und Wahrste geschrieben, weiß nichts von einem gegenreformatorischen, päpstlichen Agitationsmittel, das im Barockstil steckt.

Bevor wir darauf näher eintreten, warum und inwiefern der Barockstil den Stimmungen der Zeit entsprochen habe, sind erst andere Vorfragen zu beantworten.

¹⁾ Die Baukunst der Renaissance in Deutschland (S. 112 ff.). Stuttgart 1900.

²⁾ Wölfflin l. c. S. 58.

2) Ist der Barocco ein Stil?

Anficht
Burkhardts.

Burkhardt bespricht den Barock gefondert von der Renaissance, doch beginnt er den betreffenden Abschnitt im Cicerone (S. 368) mit den Worten: „Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache, wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon.“ Gustav von Bezold unterscheidet genauer (l. c. S. 96), indem er sehr richtig sagt, daß jede Stilepoche eine sogenannte Barockperiode habe; „es ist das Hinarbeiten auf gesteigerte Wirkungen durch Häufung und Uebertreibung der Formen, die Eindringlichkeit der Formensprache im ganzen, das Suchen nach Originellem um seiner selbst willen, selbst auf Kosten der Klarheit des Ausdrucks im einzelnen, das Kapriziöse, das Malerische, der Mangel an Naivetät... In diesem Sinne ist Barock überhaupt kein bestimmter Stil, sondern eine Phase der Stilentwicklung; man kann von einem Barock der Antike, man kann von einem solchen der Gotik sprechen.“

Doppelte
Bedeutung
des Ba-
rucks.

„Bei der römischen und bei der florentiner Renaissance ist der Umschwung zum Barock ein vollständiger und vollzieht sich in voller Klarheit. Renaissance und Barock sind in Italien trotz der gemeinsamen Grundlage der antiken Formen zwei verschiedene Stile.“

Würde der Barock nichts wesentlich Verschiedenes bieten als die Renaissance, dann wäre er nur ein „verwilderter Dialekt“ derselben. Da er aber etwas wesentlich anders Geartetes ist, als die Renaissance, so muß er als besonderer Baustil betrachtet werden.

Ver-
schieden-
heit im
Barock.

Ganz anders als in Italien, Frankreich, Spanien ist das Verhältnis zwischen Renaissance und Barock in Deutschland; dies wird an geeignetem Ort näher zu besprechen sein. Auch in Italien werden anfangs manche Schwankungen und Verschiedenheiten hervorzuheben sein. Wölfflin behandelt in seiner Schrift „Renaissance und Barock“ nur den römischen Barock und zwar nur in der ersten Phase der Entwicklung bis 1650, welche von der spätern stark abweicht.

Hier wird es sich darum handeln müssen, das Wesentliche, Allgemeine, die gemeinsamen Grundgedanken des Barockstils herauszuheben und das Abweichende betreffenden Orts nachzuholen.

II. DAS VERFAHREN DES BAROCKSTILS.

1) Der Raumabschluss.

Dreifache
Aufgabe
der Bau-
kunst.

Der fertige stilistische Bau beruht hauptsächlich auf drei Dingen, auf der Konstruktion, der Dekoration und dem geistigsten Elemente der Architektur, der Raumbildung. Von dieser nahm der Barockstil Ausgang und Ziel.

Entwickelung
ander
Kirche.

Wie der gotische und früher der romanische Stil, so entfaltete und entwickelte sich der Barock auch zuerst und zunächst am religiösen Bau, an der Kirche.

Frühere
Raumbil-
dung.

Die Renaissance pflegte anfangs den dreischiffigen Langhausbau, doch ihr höchstes Ideal ward bald die Zentralkirche mit einer auf vier Pfeilern ruhenden Kuppel und vier sich anschließenden gleich langen Armen, wie dies auch im ursprünglichen Plane der St. Peterskirche in großartigster Weise beabsichtigt war.

Was man im Zentralbau bewunderte, das war die einheitliche, erhabene Raumwirkung. Dem praktischen Bedürfnis, der Feier des Gottesdienstes vor einer zahlreichen Gemeinde wird diese Anlage nie ganz entsprechen, aber ihre große

Raumwirkung blieb der Sehnfuchtstraum, der Wunsch und die Hoffnung, welche von der Zukunft erfüllt werden sollte. Wie man dem Ideal langsam, aber stetig zutrieb, läßt sich am Langhausbau nachweisen.

Es wurde früher, in der Geschichte der Renaissance-Architektur, oft darauf aufmerksam gemacht, daß man zu gunsten eines breitem Mittelraumes die Träger des Hauptschiffes immer weiter auseinander rückte. Schon im Beginne der Renaissance, von einem Hauptförderer derselben, L. B. Alberti, wurden die Säulen durch Pfeiler

Bestreben
in der Re-
naissance.

ersetzt, um größere Weiten überspannen zu können. Denkmale ähnlicher Art giebt es in Oberitalien viele; wir nennen nur den Dom in Pavia, S. Giustina in Verona, S. Salvatore und S. Giorgio Maggiore in Venedig u. f. f. Endlich that in Rom in der Kirche des Gefü Vignola den entscheidenden Schritt. Er verzichtet ganz auf die Seitenschiffe, das ist, ersetzt sie hier und dort durch eine Reihe von Kapellen, welche den Pfeilern, den Gewölbeträgern, zwischen welchen sie eingeordnet sind, als Widerlager dienen; er rückt die Pfeiler in der Länge- und Breiteaxe möglichst weit auseinander und schafft so einen gewaltigen Hauptraum, an welchen sich das große Quadrat des Kuppelraumes mit samt dem Querschiff anschließt und der im Chor ausklingt. Ohne Opfer wurde diese Raumdisposition nicht gewonnen. Auf manches wird



Wesen des
Barocco.

Fig. 1386. S. Andrea della Valle, in Rom.
Nach Originalzeichnung.

später noch hingewiesen werden; hier erwähnen wir nur, daß die schönen, maleurischen Durchblicke durch die Arkaden des Hauptschiffes in die Abseiten verloren gingen; man suchte zwar später einen Ersatz dafür. Aber für dieses und andere Opfer hatte man einen weiten, breiten, hohen, unbehinderten Gesamtraum von überwältigender Wirkung. Das ist das Neue, das Wesentliche, das der Barocco in die Architektur gebracht hat, und das ihn zu einem eigenen, selbständigen Stil erhebt. Er schafft helle, sonnige, weite und hohe, von keinem Gewölbeträger zerschnittene Räume, wie sie in keines andern Stils Macht und Möglichkeit liegen. Es ist die Hoch-, Weit- und Großräumigkeit der künftigen alten Römerbauten übertragen auf das christliche Gotteshaus.

Schaffung
von weiten
und hohen
Räumen.

Man sage nicht, um diesen Einwurf vorwegzunehmen, daß dadurch andern Stilen zu nahe getreten werde, deren herrliche Raumbildungen gerühmt wurden, die der Gotik mit ihrem Hochdrang und wechselnden Perspektiven, die der Renaissance mit den intimen Reizen und Weitsichten. Gewiß schufen sie die schönsten Räume, aber andere, als der Barocco, nicht weite, helle, einheitliche Gesamträume.

Gesamt-
räume.

Fig. 1387. Portal vom Palazzo Pessagno, Genua. Phot. von A. Noack, Genua.

Einheit-
liche
Räume.

Der Barock schafft Gesamträume, welche das Auge mit einem einzigen Blick übersehen, umspannen und durchmessen soll, um einen großen, erhebenden, überraschenden und überwältigenden Gesamteindruck zu empfangen, denn alles Zergliedern und Zerlegen, alles stückweise Erkennen nach einzelnen Teilen kann einen solchen Total-eindruck nicht vermitteln. Die große, gotische Kathedrale zerlegt den Raum durch ihre Arkaden in Schiffe, führt diese und die Kapellenreihen um den Chor herum, um dem durch die Hallen Schreitenden immer neue Ausichten, Durchblicke und Raumbildungen zu eröffnen. Was hier, auch zum Zwecke einer hohen, ästhetischen Wirkung, in Teile zerlegt wird, das giebt der Barock als Ganzes und Eines.

Der Barockstil will darum einheitliche Räume; keine Säule, kein Pfeiler, kein Lettner darf den Ausblick hemmen oder in das Raumbild einschneiden. Aus dem gleichen Grunde ist die streng durchgeführte Symmetrie in den Raumanlagen des Barock von viel größerer Wichtigkeit, als in andern Stilen; das Licht soll

im völlig gleichmäßigen Rhythmus, im gleichen Wellenschlag durch den Raum schwimmen und fluten.

Helle
Räume.
Unrichtige
Ansichten.

Der Barock fordert endlich lichte, hell, freundlich erleuchtete Räume. Es ist ganz unrichtig, was man vom Wechsel der Beleuchtung, von hellen und dunklen Partien gesagt hat. Was in der Anwendung auf einzelne Kirchen und erste Versuche wahr, das bewährt sich keineswegs an der Großzahl der schönsten und besten Stilbauten und steht auch im vollen Widerspruch mit den Zwecken barocker Raumgestaltung. Vollends unwahr ist, „daß die Ab schlüsse der Räume, die Apsis, die Querarme, die Kapellen des Langhauses möglichst dunkel gehalten werden“. Gerade das Querschiff ist immer eine Glanzpartie der großen Barockkirchen, indem durch die großen Fenster der Querarme ganze Ströme des Lichtes hereinbrechen. Dasselbe gilt in den meisten Fällen vom Chore. Ebenso unwahr ist dann selbstverständlich, was man von dieser ungleichen Beleuchtung gesagt, daß sie mithelfen mußte, um im Sinne der Gegenreformation die Gemüter in eine schwüle, schwärmerische, ekstatische religiöse Stimmung hineinzutreiben. Nein, der Barock ist viel aufgeklärter, er verhüllt und verschleiert nichts und läßt die Lichtwellen möglichst gleichmäßig, möglichst hell, möglichst feierlich zu heiterer, froher Stimmung



Fig. 1388. Thor vom Casino Mediceo in Florenz. Phot. von Gebr. Alinari.



Fig. 1389. Dekoration aus der Passionskapelle in S. Pietro in Montorio, Rom.

durch die großen, weiten, hohen Räume fließen. Diese frohe, heitere Feststimmung ist es ja gerade, was man bis in die neueste Zeit hinein dem Barockstil zum Vorwurf gemacht hat.

2) Die Konstruktion.

Zum Raumabluß steht in allernächster Beziehung die Konstruktion. Der Cicerone deutet die Eigentümlichkeiten derselben an, wenn er sagt, daß die Barockkirche im Innern ein Weitbau und infolgedessen auch ein Hochbau sei. Wir stellen hier zunächst zusammen, was fast allen religiösen Barockbauten gemein ist. Der Barock als Weit- und Hochbau.

Für den Hoch- und Weitbau reichten die Säulen als Gewölbeträger, wenn man sie nicht in riesigen Abmessungen ausgestalten wollte oder konnte, nicht mehr aus; sie wurden daher durch Pfeiler, welche gewöhnlich mit Pilastern verkleidet sind, ersetzt. Diese tragen die Decke, welche gewöhnlich die Form einer halbkreisrunden oder flachgewölbten Tonne hat. Etwas sehr Gewöhnliches ist es, daß sogar in einschiffigen und eingeschiffigen Kirchenanlagen die im Halbkreis oder Flachbogen abschließenden Fenster mittels horizontal gestellter, selten steil ansteigender Kappen in die Tonne einschneiden. Sie gehören zu den charakteristischen Merkmalen des Barockbaues. Pfeiler als Träger.
Tonnenwölbung.

Auf eine Kuppel verzichtet die größere Barockkirche fast nie. Erlauben die Mittel oder klimatische Verhältnisse den Bau einer hohen Kuppel nicht, so wird wenigstens eine böhmische Hängekuppel eingesetzt mit oder ohne ein Laternentürmchen, welches das Dach durchbricht. Die Kuppel erhebt sich über der Kreuzung des Haupt- und des Querschiffes. Die Abchlüsse des letzteren führen, wie oben gesagt worden, dem Innern die reichsten Lichtwellen durch die hohen, weiten Fenster zu. Kuppel.

Der westliche Teil des Hauptschiffes zwischen dem Eingang und der Westarm.

Kuppel ist gewöhnlich nicht lang; drei oder viertel Pfeilerweiten dürften das Durchschnichtsmaß sein. Die letzte Pfeilerarkade unmittelbar vor der Kuppel hat aus statischen Gründen sehr oft nur ungefähr die Hälfte von der Spannweite der übrigen. Auch die Flügel des Querschiffes sind meistens nicht lang und treten nicht über die Kapellenreihen hinaus, außer wenn sie in Halbkreisen abschließen. Der Chor ist gewöhnlich um mehrere, drei bis zehn Stufen über dem Boden des Schiffes nivelliert.

Grundriß-
bildungen.
Zentralbau.

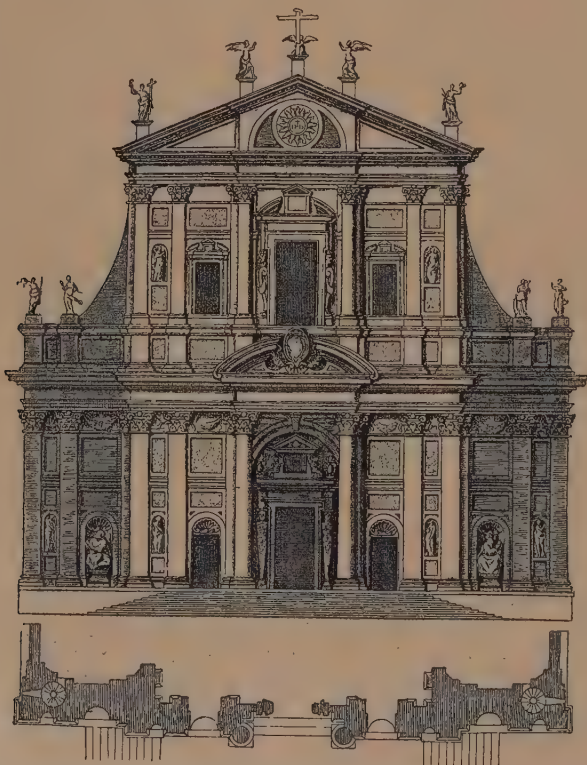
Die Grundrisse der großen Barockkirchen lassen sich auf zwei Typen zurückführen, den Zentralbau und den Langhausbau. Der erste ist immer noch beliebt, da er ebenfalls geeignet ist, einheitliche, weite, hohe und hellerleuchtete Gesamträume zu erstellen. Die Formen im einzelnen sind so mannigfaltig und individuell, daß das Nähere bei der Beschreibung der betreffenden Werke gesagt werden muß.

Langhaus-
bau.

Die Langhauskirchen scheiden sich nach einem dreifachen Schema in drei Klassen aus.

Das erste Schema ist in der ersten Barockkirche im Gefü gegeben, welcher für so viele spätere Bauten als Vorbild diente: einschiffige Anlage mit zwei Kapellenreihen unter eigener niedrigerer Bedachung oder unter Abseiten dem Hauptschiff entlang, über den Kapellen ein geradelaufender Sims, ein Tonnengewölbe und Querschiff; es ist das Schema der alten Basilika.

Langhaus
mit Seiten-
schiffen.



Kleinere
Kirchen.

Fig. 1391. Vignolas Fassadenentwurf zum Gefü in Rom.

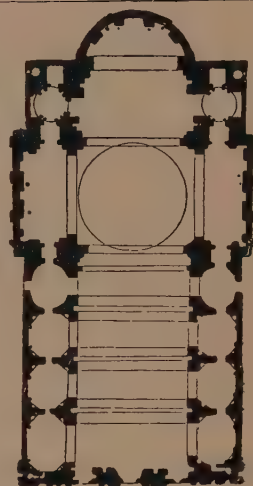


Fig. 1390. Grundriß der Kirche des Gefü, Rom. Nach Dehio, Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Das zweite Schema fügt neben dem Haupt- oder Mittelschiff Seitenschiffe ein, die aber so schmal sind, daß sie nur die Bedeutung von Gängen haben. Die Pfeiler, welche den Mittelraum stützen, sind durch nicht sehr hohe Arkaden verbunden, über welchen der geradlinige Sims läuft; über diesem sind in den Hochwänden des Mittelschiffes Fenster angebracht. Auch die Seitenschiffe sind nicht hoch, da sie unter den Pultdächern der Abseiten liegen; an ihren Seitenmauern stehen die Wandaltäre. Die Kirchen dieser Grundform sind im Süden und Norden sehr häufig. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Schema besteht nicht, es wird auch hier in anderer Form das alte Basilikaschema wiederholt.

Manche bedeutendere Land- und Stadtkirchen verzichten auf die Ka-

pellentreihen, nehmen aber die Seitenschiffe als Seitengänge in befagter Weise in den Grundriß auf.

Im wesentlich verschiedenen dritten Schema wird der gerade Horizontalfims durchbrochen, indem die Seitenkapellen annähernd die Höhe des Mittelschiffes erhalten. Dies hängt mit der weitem Neuerung zusammen, daß nicht nur in der Vierung, sondern auch im Langhaus zwischen je vier Arkadenpfeilern oft Flachkuppel-Gewölbe eingesetzt werden. Diese Konstruktion mit den hohen Pfeilerarkaden, ist den süddeutschen Kloster- und Stiftskirchen eigen; sie verleiht denselben eine wunderbar freie Licht- und Raumwirkung: das ist der Weit- und Hochbau des Barocco in seiner großartigsten Entwicklung und erhabensten Wirkung.

Kuppelwölbungen.

3) Die der Konstruktion auferlegten Bedingungen.

In feiner Studie über die erste Entwicklungsstufe des römischen Barock gelangt Wölfflin zu dem Ergebnis, daß er drei Haupteigenschaften in sich schließe, den großen Stil, die Maffigkeit und die Bewegung. Diese Hauptzüge, allerdings in etwas anderer Ausdeutung finden sich in der Barockarchitektur überhaupt. Statt Bewegung sagen wir, trotz der Bedenken des Verfassers gegen diesen Ausdruck, das malerische Element, welches den Gedanken der Bewegung auch in sich schließt¹⁾ und dessen Begriff umfassender ist. Diese Haupteigenschaften beeinflussen stark die Konstruktion und Komposition der Barockarchitektur.

Haupteigenschaften des Barock.

Daß der Barock der große Stil ist, geht aus dem über die Raumbildung Gefagten genugsam hervor. Er konstruierte auch im einzelnen am liebsten im Großen, mit großen Massen mit großen Linien, großen, weitgespannten Wölbungen, großen Gliedern, großen Formen. Er ist auch in dieser Beziehung der große Stil, daß er feine Werke als einheitliche, geschlossene Ganze hinpflanzt, in welchen das Einzelne viel weniger zur Geltung kommen darf als in andern Stilen. In dieser Hinsicht steht der Barocco im Gegensatz zur Gotik. Diese liebt gewiß auch große Linien, doch so, daß sie durch tausend Einzelbildungen, welche mit aller Liebe und Sorgfalt ausgestaltet werden, belebt erscheinen. Es sticht der Barock auch von der Renaissance, besonders der Frührenaissance ab, wo im Schatten der großen Architektur zahllose kleinere und kleinste dekorative Einzelheiten ihres intimsten Daseins sich freuen und wie eine notwendige

Barock als großer Stil.



Fig. 1392. Cappella Medicea, Florenz. Phot. von G. Brogi, Florenz.

¹⁾ Vgl. 3. Band „Malerei“ S. 2—3.



Fig. 1393. Hof des Palazzo Borghese, Rom. Phot. von Alinari, Florenz.

Zugabe überall am Bau hinaufranken. Der Barockbau möchte am liebsten als einheitliches, gewachsenes, aus einem Guß entstandenes nicht aus Teilen zusammengesetztes Ganze erscheinen. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß an den Seitenfassaden oft alle Gliederung der Baumasse, sogar Lifene und Fugenschnitt fehlen, und daß der Bau oft ohne Sockel im Innern und am Außern dem Boden entwächst. Aus diesem Gesichtspunkt sind

auch die Fassadenbildungen der Barockkirchen zu beurteilen.

Maffigkeit.

Der große, resolute Schnitt im Komponieren und Konstruieren deckt sich in vielen Fällen mit der Maffigkeit. Da alles auf große Wirkung berechnet ist, so werden alle Glieder, Simse, Rahmen, Profile und alle Formen stark, kräftig, kurz, maffig gestaltet, wie es für einen „athletischen“ Stil paßt. Der Barockstil „spricht eine kräftige und eindringliche Sprache; er weiß zu packen und will erschüttern. Durchaus pathetisch bringt er alle Empfindungen in gesteigerter, oft in übertriebener Weise zum Ausdruck“ (Bezold). Die scharfen, hartgeschnittenen Linien und Formen werden vermieden, sie gehen ins Volle, Rundliche, oft ins Schwülftige über. Es ist dies übrigens auch dadurch mitbedingt, daß der feinkörnige Marmor, welcher scharfkantige und feingefchnittene Formen so sehr begünstigt, in den Bauten weniger Verwendung fand als der Travertin und Sandstein.

Malerische Bewegung.

Von jeher ist beim Barockstil das malerische Element zumeist betont worden. Zum Begriff des Malerischen gehört vorab das Bewegte. Dieses fand im Barock den mannigfachsten Ausdruck, ja, die Bewegung wurde in der Entwicklung des Stils, entsprechend dem physischen Gesetze, immer rascher und vielfältiger.

Licht- und Schattenwirkungen.

Das Spiel zwischen Licht und Schatten ist darum in der Konstruktion des Barocco von großer Bedeutung, weil es ganz besonders Leben und Bewegung in die toten Massen bringt. Zu diesem Zwecke erhalten die Simse weite, starkschattige Ausladungen, Unterscheidungen, mannigfaltige Profile und Konturen. Ebenso werden die Glieder gerne verdoppelt; einem Pilafter z. B. werden zu beiden Seiten ein, zwei Halbpilafter angefügt. Alle diese Ausladungen klingen sodann in den Verkröpfungen der Gesimse aus und werfen auf den Bau ebenso viele Schattenlinien.

Ungleiche Verteilung der Bauglieder.

Aus dem gleichen Grunde werden die Glieder auf der Fassade nicht gleichmäßig verteilt. Wer z. B. an die Fassadenbildung der Gotik gewöhnt ist, wird sich vor St. Peter in Rom fragen, warum doch die Seitenkanten nur mit Pilaftern, nicht mit den Riefen Säulen abschließen, welche sich um die Mittelarkade drängen. Dasselbe geschieht an vielen Barockfassaden: es sollen die äußern

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



FASSADE DER KIRCHEN: S. S. VINCENZO ED ANASTASIO, S. SUSANNA,
S. M. DELLA PACE IN ROM UND S. PIETRO IN FRASCATI.

Nach Phot. von R. Mescioni und D. Anderson, Rom, Gebr. Alinari, Florenz.

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



INNERES DER KIRCHE DES GESÙ, ROM, UND DER ABTEIKIRCHE
VON MONTECASSINO.

Nach Photogr. von D. Anderson, Rom, und Gebr. Alinari, Florenz.

Bauteile in rhythmischer Bewegung gegen die Mitte zu gravitieren. Die Absicht, welche der Anordnung zu Grunde liegt, offenbart sich besonders deutlich an der Fassade der Kirche San Vincenzo ed Anastasio (vgl. Einschaltbild), von Martino Lunghi in Rom, artet aber in „reine Prahlerei“ aus „mit ihren gegen das Portal hin en échelon aufgestellten Säulen.“

Im Interesse der Licht- und Schattenwirkung und der malerischen Bewegung werden im weitem geschichtlichen Verlauf des Barocco die Glieder energischer, kräftiger, resoluter mit dem Ausdruck blühender, schwellender Kraft gebildet, lösen einander im raschen Wechsel ab und treten gehäuft zusammen, ohne daß eine statische Funktion dies fordert. Mit ihnen treten einzelne Bauteile zurück oder heraus, aber immer noch in geraden Linien. Besonders klar tritt dies in der überraschenden und wirkfamen Fassade von S. Maria in Campitelli, von Rinaldi, hervor. Beide Geschosse sind mit Säulen und Pilastern vierfachen Rangs in ebensoviele Axen geschmückt.

Wie man neben den Pilastern, Halbpilaster in zwei, drei Plänen oder Rängen anordnete, so stellte man an Pforten, Fenstern u. dgl. die Gewände schief. Beides hatte außer dem Schattenschlag auch den Zweck, die Vorstellung von einer größeren Mauervertiefung und Massenbewegung hervorzurufen. Man hat darin eine absichtliche, sehr unberechtigte Täuschung sehen wollen, allein die Architekten aller Stile haben dergleichen „Kniffe“ nie ganz abgewiesen.

Mit dem Auftreten Berninis, besonders aber seit Borromini, Pozzo, Guarini kommt alles in wirbelnden Fluß: die Gesimse heben sich, die schweren Altarfäulen kommen in drehende Bewegung,



Fig. 1394. Vorhalle von St. Peter im Vatikan, Rom.

Häufung
der
Glieder.



Fig. 1395. Von der Decke der Vorhalle von St. Peter, Rom.

ganze Gebäudeteile schwingen in konkaven und konvexen Kurven, die gerade Linie scheint aus den Grundrissen verbannt. Zum Glück dauert der Wirrwarr nicht lange, und es tritt wieder besonnenere Ruhe ein.

Ausbuch-
tung der
Fassade.

Eine Kurve blieb bis zum Ausgang der Periode in Gunst, nämlich die Segmentlinie, in welcher der mittlere Teil oder die ganze Kirchenfassade heraustritt. Wir werden sehen, wie viele Prachtkirchen des Barocco in Deutschland, auch wenn sie auf alle geschwungenen Linien im Grundriß verzichteten, diese beibehielten. Es läßt sich dagegen vom architektonischen und praktischen Standpunkt nichts Erhebliches einwenden. Auch die Abschlüsse des Querschiffes bewegen sich gerne im Halbkreis, indem sie das Motiv der kreisrunden Kuppel wiederholen.

Fassaden-
bildung.

Die Zusammenfassung von zwei Geschossen einer Fassade durch eine Ordnung war seit Palladio, der damit so große und glänzende Erfolge erzielte, häufiger geworden. Die römischen Baumeister des Barockstils waren darin wenig glücklich; viel gewöhnlicher sind die Fassaden mit zwei Ordnungen in zwei Geschossen, welche anfangs lieber mit Pilastern ausgestattet (Chiesa nuova) wurden; doch diese einfachere und anspruchslosere Formensprache genügte nicht lange und man griff mit Vorliebe zur Säule (S. Andrea della Valle [Fig. 1386], S. Maria in Campitelli). An S. Sufanna (vgl. Einschaltbild) wechseln in sehr wohlthuender Weise Pilaster im Ober- mit Säulen im Untergeschoß. Im Norden führte der Mangel oder die Kostbarkeit des passenden Materials von selbst zu häufigerer Anwendung

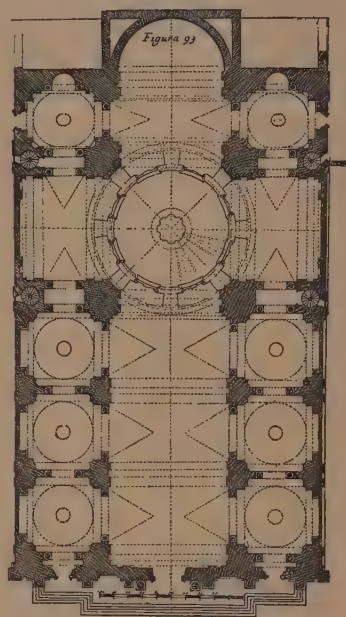


Fig. 1396. Grundriß von S. Ignazio, Rom. Nach Pozzo.



Fig. 1397. Inneres von S. Ignazio, Rom. Phot. von D. Anderfon, Rom.

des Pilasters. Zur Ueberleitung vom breitem Unter- zum schmälern Obergeschoß dienen die bekannten, meistens mit Blumengehängen verzierten oder in anderer Weise malerischer gestalteten Voluten. Eine unerläßliche Zugabe der Fassade sind reich umrahmte Fenster und Statuennischen. Die Fassade kann mit der Gliederung des Innern im Einklange stehen, sehr oft ist dies nicht der Fall.

„Das mäßige Vor- und Zurücktreten einzelner Wandteile, die engere oder dichtere Stellung der Pilaster oder Säulen, die Form, Größe und Zahl der Nischen oder Fenster wird im **Z u s a m m e n h a n g** behandelt und bildet ein wirkliches Ganzes. Ich möchte die Behauptung wagen, daß die bessern dieser Fassaden in der Gesamtbehandlung konsequenter sind, als diejenigen der Renaissance¹⁾.“

Die Seitenfassaden blieben, wie schon bemerkt, meistens kahl oder erhielten höchstens eine Gliederung durch Lifenen oder Pilaster. Die Kuppeln sind, bis auf wenige Ausnahmen, bald mehr bald weniger glückliche Nachahmungen der Kuppel von St. Peter, die Schale wird schlank in die Höhe gezogen. Im Turmbau hatten die Barockmeister nicht mehr Erfolg als ihre Vorgänger; am gelungensten sind die einfachsten und kleinsten Türme.

Ein weiterer Bestandteil des Malerischen ist die Mannigfaltigkeit. Sie deckt sich hauptsächlich mit den Elementen der malerischen Bewegung, anderes fällt mit der Dekoration zusammen. Bevor wir auf diese zu sprechen kommen, muß erst ein Wort über den Profanbau gesagt werden.

Seiten-
fassaden.

4) Die Konstruktion des Palastbaues.

Barocco im Sinne von Baustil spricht eine Eigenschaft aus, die ihm wesentlich innewohnt wie das Malerische, nämlich das Glanz-, das Prunk- und Prachtvolle. In der ersten vorberninischen Zeit verleugnet der römische Barock im Palastbau am Außern ganz und gar diese Eigenschaft: eine gewöhnlich sehr lang hingelagerte Front, keine vertikale Gliederungen durch Pilaster oder Lifenen, oft nicht einmal Ortsteine an den Kanten, als Horizontalgliederung höchstens Gurtlinie einfachster, nüchternster Art, alle Fenster klein und gleich, zur Not in einem Geschoß durch Verdachungen herausgehoben, mit öden Mezzaninfenstern darüber, keine Rifalite, keine Seitenflügel, die Flächen überall gleichmäßig glatt verputzt; wenn es hoch geht, ein glänzender, wappengeschmückter Portalbau, groß genug für einen Reiter zu Roß, — also eine sehr eintönige, schwerfällige Baumasse; von Pracht und Prunk keine Spur.

Glanz und
Prunk im
Barock.

Äußeres
der Paläste.



Fig. 1398. Fassade von S. Ignazio, Rom.
Nach Originalphotographie.

¹⁾ Cicerone, S. 371.



Fig. 1399. Die St. Peterskirche mit den Kolonnaden, Rom. Phot. von R. Mofcioni, Rom.

Inneres der
Paläste.

Den durch das hohe Thor Eintretenden empfängt zuweilen ein offener Hof, dessen Bogen aber selten mehr von schlanken, zierlichen Säulen, sondern von düstern, schwerfälligen Pfeilern getragen werden. Das erste Prunkstück zeigt sich in der Axe des Einganges fern jenseits des Hofes, im Hintergrund: ein Brunnen, ein glänzend ausgestatteter Durchgang, ein Prospekt auf einen Säulengang, welcher sich dem Nähertretenden zuweilen als Scheinarchitektur erweist. Stolze Treppen mit breiten, niedrigen Stufen mit malerischen Durchblicken führen zu den Gemächern, welche im Gegensatz zum schlichten Aeußern allen Glanz des Barocco zeigen. Der Hauptraum ist nicht mehr ein großer, quadratischer Saal, sondern die Galleria, eine langgestreckte, schmale Halle mit Säulen- und Pilafterstellungen und allem plastischen und malerischen Schmuck; um der Gallerie

Die Gal-
lerie.

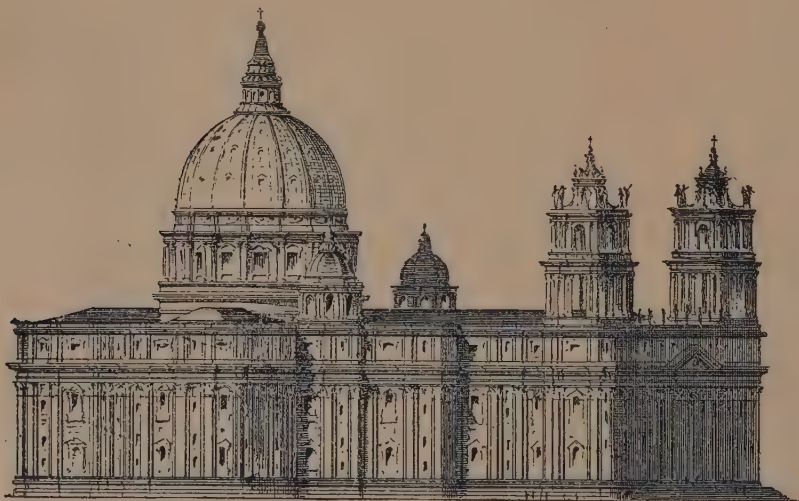


Fig. 1400. St. Peter mit den Türmen Berninis, Rom.

in der Höhe eine größere Abmessung zu geben, wurden die Mezzaninfenster in den Raum einbezogen.

In der spätern Entwicklung gab der Barocco auch dem Aeußeren der Paläste die reichsten Schmuckformen und erwies sich als der große, als den Prachtstil des Profanbaues vor allen andern.



Fig. 1401. Scala regia, Vatikan. Phot. von Anderfon, Rom.

te, so suchte man sich mit von ihr abgezogenen Regeln und Vorschriften zu helfen. Die Frührenaissance nahm einen Teil des Geistes der Antike in sich auf und sprang mit genialer, jugendlicher Schaffenslust über die Theorie hinweg. Die Hochrenaissance mäßigte den Jugendddrang und dämmte besonders die Zierlust ein. Dann traten die Theoretiker wieder zahlreicher und gebieterischer als je auf den Plan und banden die Bildung aller Formen an Regeln und Gesetze, an Maße und Verhältnisse. Die Architektur in Rom nahm seit Vignola und den Fontana in den meisten Neuschöpfungen ein recht trübes, schwerfälliges, unfreundliches Wesen an. Da tritt Bernini auf, sprengt in seinen ersten Werken mit geistreicher Leichtigkeit die Fesseln, sagt sich von den engen, strengen Regeln und Gesetzen los, haucht seinen Formen Leben, Bewegung, Heiterkeit ein, — alle Welt, das Volk vorab, jubelt ihm begeistert zu, die meisten Architekten sind ebenso froh, daß der Bann, der Regelzwang der Antike durchbrochen, daß der Baukünstler wieder aus eigener freier Eingebung schaffen darf.

Es mußte so kommen nach der Logik der Aktion und Reaktion. Wäre der Funke, wie der erste Renaissancetraum, in ein jugendfrisches, von Talent übersprudelndes Künstlervolk gefallen, nicht in ein schon müdes Geschlecht, was wäre erst

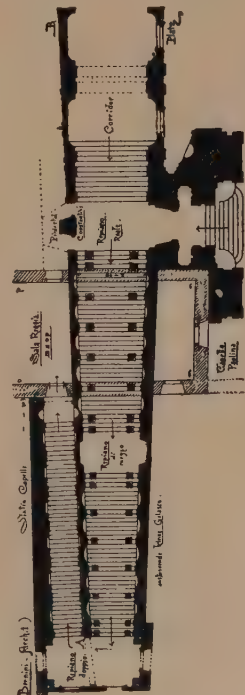
5) Die Dekoration des Barockstils.

„Das malerische Grundgefühl des Barockstils, welches so viel Abwechslung in Haupt- und Nebenformen verlangte, als sich irgend mit der unentbehrlichen Bedingung aller Architektur, der mechanischen Wahrscheinlichkeit, vereinigen ließ, mußte in der Dekoration fein volles Genügen und seinen Untergang finden.“ (Cicerone S. 383.) Dieser Satz ist sehr richtig. Die Konstruktion des Barocco ist großartig und erhaben, sie schuf in Verbindung mit der Dekoration Werke höchsten Glanzes und edelster Wirkung, aber die ausschweifende und ausartende Dekoration lud schließlich auf den Barock große Schmach.

Wie ist dies so gekommen?

Die Theorie spielte von Anfang an in der Renaissance eine große Rolle; weil man sich von der Antike abhängig wußte und glaub-

Die Deko-
ration des
Barocks.
Genügen
und Ver-
derben.



Wider-
willen
gegen den
Regel-
zwang.

Reaktion.

Fig. 1402. Grundriß der
Scala regia im Vatikan.
Nach Durm.

aus dem Barocco mit feiner wunderbaren Raumkonstruktion, mit dem Fluge ins Hohe, Weite und Unendliche geworden!

Regeln, Gesetze, strenge Gesetze müssen über der Architektur, auch über ihrer Dekoration walten. Das haben viele Barockkünstler allzusehr vergessen und wurden eigenfinnig, launenhaft, ausschweifend, wo sie schöpferisch zu sein meinten. Es war eine gefährliche Freiheit, welche dem subjektiven Ermessen so viel überließ. Doch greifen wir der ästhetischen Betrachtung nicht vor.

Die archi-
tektonische
Dekoration.

Portale.

Die architektonische Dekoration des Barocco ergeht sich am Außern der Profanbauten, weniger der Kirchen, am freiesten an den Thoren und Fenstern.

Giebel.

An den Portalen (Fig. 1387), wie auch an andern getragenen Bauteilen, an Balkonen und schweren Simsen, wandeln sich die Säulen oder Tragpfeiler gerne in Atlanten und Karyatiden, welche entsprechend der virtuosen Barockplastik meistens viel größere Kraftanstrengung ausdrücken, als die Lasten verlangen oder gestatten. Ueber den Thoren werden sehr oft zwei Giebel ineinander geschachtelt, ein kleinerer Spitzgiebel über der Thüre und ein Segmentgiebel, welcher die äußern Thorrahmen zusammenfaßt. Daselbe geschieht auch anderwärts, z. B. im Giebel der Fassaden. Sehr oft werden die Giebel gebrochen, indem das Mittelfstück zurückgesetzt, herabgedrückt oder ganz entfernt, gleichsam herausgefägt wird, um einer Büste, Statue, Kartusche mit Wappen oder Inschrift Raum zu bieten. Die stehengebliebenen Schenkel kommen dann oft in Bewegung, biegen sich, rollen

sich volutenartig auf, um einer liegenden oder sitzenden Statue als Piedestal zu dienen. Noch freier gebärden sich die Fenstergiebel; sie werden zu Vorhang- und Tudorbogen, zu wellenartigen und hochgestelzten Rundbogen ausgeschwungen und mit allen denkbaren Zuthaten der freien Dekoration ausgestattet. Zuweilen sind sie so hoch ausgeschweift, daß sie mit den Sohlbänken der Fenster des Obergeschosses zu einem Prunkmotiv ausgestaltet werden. Die Flächen werden gern durch vorstehende Platten oder im Gegenteil durch kassettenartige Vertiefungen belebt. Die vornehmsten Glieder der architektonischen Dekoration, wie Säulen und Pilaster, erhalten als schmückende Zuthaten Blumengehänge, kleine Simsprofile u. dgl. Die häufigste Verwendung und in allen möglichen Daseinsformen findet die Konsole. Auch die Schlusssteine der Bogen und die Supraporten werden zum Tummelplatz der mannigfaltigsten Bildungen. Als Abschluß reicher Außenarchitekturen sind offene Dachgalerien sehr beliebt; die Mittel- und Schlußpfosten dienen als Sockel für Schöpfungen der Großplastik. Es ist ganz unmöglich, auch nur die wichtigsten Formen und Motive des architektonischen Schmuckes auf einzelne Klassen zurückzuführen, und es wird am besten bei den einzelnen Denkmalen auf das

Fenster.

Flächen-
belebung.

Konsole.

Dach-
galerie.

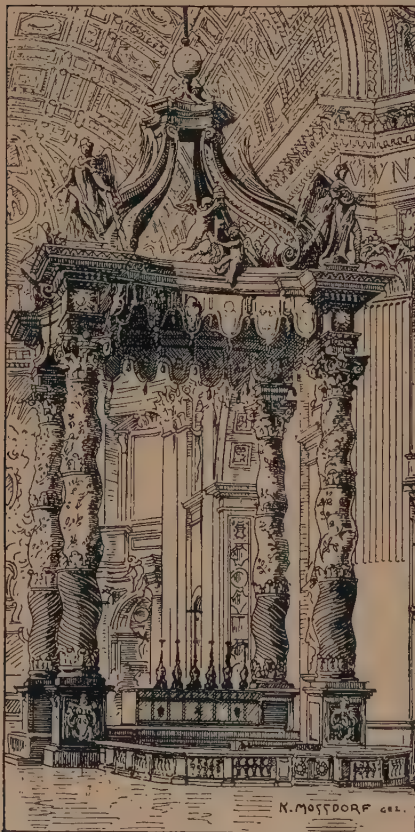


Fig. 1403. Tabernakel in St. Peter, Rom. Nach Originalzeichnung.

Eigentümlichste und Eigenartigste hingewiesen.

Im Innern der Kirchen werden die Pfeiler mit Pilastern, Halbsäulen oder Säulen bekleidet, welche ein vollständiges architektonisches Gebälk mit zwei- oder dreigeteiltem Architrav, Fries und breit-schattigem, belebtem Sims tragen, alles aus Verputz und Gips oder Stucco luftro erstellt. Die Gewölbe und Bögen, Zwickel und umgrenzte Flächen, Türen und Fenster erhalten reich profiliertes Rahmenwerk.



Inneres
der
Kirchen.

Fig. 1404. Palazzo Odescalchi in Rom. Phot. von Alinari, Florenz.

Die freie Dekoration ist größtenteils plastisch aus Stuck. Die beliebtesten Motive, — dieselben wechseln übrigens mit der Zeit, mit den Ländern und einzelnen Schulen, — sind: Blumengewinde und allerlei stilisiertes Pflanzenwerk, besonders Lorbeer, Akanthus, Cichorie, Palmblätter etc.; allerlei Rahmenwerk in Verbindung mit figürlichen Darstellungen, wie Atlanten, Putten, personifizierten Allegorien und Reliefmedaillons (Fig. 1389); als Wandfüllungen frei geschwungene Ranken, Gitterwerk mit Rosettenfüllungen, Zeuggehänge, oft auch am Aeußern in Stein ausgeführt, allerlei Linienpiele und Grottesken. Als Füllwerk und Ausläufer kehren immer wieder Kartuschen, Wappen, Inschrifttafeln, Vasen, Kandelaber, Masken, Fächerformen und die Muschel, welche in allen denkbaren Zierformen und zwar sehr glücklich verwendet wurde (Fig. 1388). Alle antiken ornamentalen Motive, sowie diejenigen der Renaissance werden gelegentlich hinübergenommen, aber fast immer in völlig freier Zeichnung.

Freie plastische
Dekoration,
Motive.

Von dekorativer Malerei, von Farben und Farbentönen, z. B. als Untergrund für das plastische Ornament, machte der Barock in Profanbauten weniger, in Kirchen noch seltener Gebrauch. Die letzten erscheinen am ehesten weit- und hochräumig, wenn sie ganz weiß gehalten sind. Diese Wirkung steigert sich zum Ausdruck vornehmen, festlichen Glanzes, wenn einzelne Teile des Ornaments maßvoll mit Gold staffiert werden. Die Farben und allzu indiskrete Verwendung von Gold bringen die Flächen dem Auge näher, beeinträchtigen die Weit- und Hochräumigkeit und „zerreißen“ leicht sowohl das einheitliche Raumganze wie das einzelne Ornament. Von bemalten Fenstern sah man ganz ab, da das Innere die hellsten Lichtwirkungen fordert. In Kirchen mit goldstaffiertem Ornament, und auch nur da, hätte allerhöchstens die diskreteste Anwendung von Silbergelb in den Fenstern den ruhigen Totaleindruck nicht gestört.

Dekorative
Malerei.

Ein sehr buntfarbiges Gewand erhielten indeffen doch manche Räume, besonders bevorzugte Kapellen, indem man alle Flächen mit Marmor auslegte. Auch große Kirchen erhielten Plattenmosaiken, Marmorintarsien, Inkrust-

Figuren-
malerei.Figürliche
Plastik.

Fig. 1405. S. Carlo alle quattro fontane, Rom.
Nach Originalphotographie.

tationen mit edeln Steinarten an Wandflächen, Sockelpartien, Pilastern, Friesen, Bogenleibungen, sogar an Säulen, — von Altären, Kanzeln und andern Ausrüstungsgegenständen gar nicht zu reden.

Für virtuose Figurenmalereischuf der Barock die denkbar größten und günstigsten Flächen in den Kuppel- und Tonnengewölben. Ihr Charakter ist überwiegend dekorativ. Um dem leichten freien Rhythmus der Raumwirkung nicht zu schaden, wurden dieselben in heller, lichter Farbenskala gehalten.

Die figürliche Plastik nahm der Barock ebenfalls mit Vorliebe zum Schmuck feiner Räume in Dienst, aber gleichfalls überwiegend zu dekorativen Zwecken. Der Stilwandel offenbart sich am deutlichsten in den Zwickelfiguren der Bogen, der Pfeiler-, Thor- oder Fensterarkaden. Die Antike begnügte sich an diesen Stellen mit sehr maßvollem Relief, wie z. B. die Viktorien am Titusbogen zeigen. Der Barocco wählte für diese Stellen aufdringliche Rundfiguren, die meistens keinen rechten Platz zum Sitzen haben und herauszufallen drohen.

III. ÄSTHETISCHE ERGEBNISSE.

Einfetige
Urteile.Normen
des Urteils.Höchste
Aufgabe
des
Barocco.Verfahren
früherer
Stile.

teilung des Barocco handelt, fallen wir leicht in die Einseitigkeit, daß wir sofort an die ärgsten Auswüchse und Ausschreitungen desselben denken, gleichwie modernste Architekten, welche, wenn sie einmal in Barock zu bauen haben, das Wesentliche umgehen und in der wildesten und ausgelassensten Formenbildung das Richtige zu treffen meinen, wie auch Neugotiker den Spitzbogenstil wiederzugeben glaubten, wenn alles spitz auslief. Der Barocco muß wie jeder andere Stil nach seinem Wesen und nach den besten oder wenigstens bessern Stildenkmalen beurteilt werden.

Das Höchste, was der Barocco anstrebt, sind weite, hohe, lichte, einheitliche Räume „aus einem Stücke“.

Schöne Raumabschlüsse zu bilden, ist die erste und vornehmste Aufgabe aller Architektur. Die einzelnen Stile suchten sie in verschiedenster Weise zu lösen. Der romanische, gotische und selbst auch noch der Renaissancestil zerlegten nicht nur große, sondern sogar kleine Räume in drei Schiffe, wo keinerlei Schwierigkeiten der Kon-

Wenn es sich um die Gesamtbeur-

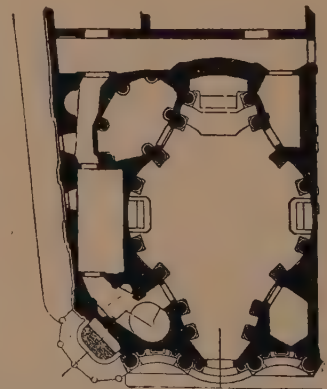


Fig. 1406. Grundriß von S. Carlo,
Rom. Nach Dehio.

struktur dazuführten, und gliederten sie durch Pfeiler- oder Säulenreihen; die Gotik verlieh ihnen überdies eine ausgesprochene vertikale Richtungseinheit und steigerte die Wirkung durch mannigfache perspektivische Durchblicke. Der deutsche Geist strebte schon frühe eine größere Vereinfachung der Raumwirkung in der ihm mehr zusagenden Hallenkirche an. Der Italiener gab dazu auch noch den Vertikalismus preis. Durch die ganze Renaissance geht im Süden wie im Norden von Anfang an das Bestreben, die Raumbildung noch mehr und immer mehr zu vereinfachen und zu vereinheitlichen, die Stützen und Träger immer weiter auseinander zu rücken, um einen großen Mittelraum zu erhalten. Und ein neuer Stil ist fertig, der Barocco, sobald wirklich das Kircheninnere zu einem einzigen, einheitlichen, von keiner Stütze, Pfeiler oder Säule zerschnittenen weiten Raum geworden, wo die Seitenschiffe ganz fehlen oder zu Kapellenreihen geworden oder nur noch als Verbindungsgänge dienen. Dieses Schaffen großer Zentralräume, wie es am glänzendsten in Süddeutschland gelungen, ist ein Triumph der Architektur, so glänzend als nur immer die Raumgliederung in einem der früheren Stile.

Es ist nicht richtig, wenn man gesagt hat, daß der Barock einseitig das Große, Kolossale, Ueberraschende, Pakkende anstrebe, um dann hinzuzufügen, eine Kunst höre auf, Kunst zu sein, wenn sie sich das Große, Kolossale, nicht das Schöne zum Ziele setze. Wie die früheren Stile auch kleinere Räume zerlegten, so bewährt sich der Barock auch in kleinern Kirchen und bildet die ihm eigentümlichen Räume, und wie die früheren Stile das Schöne in der Raumgliederung suchten, so der Barock in der einheitlichen Raumbildung. Mit ästhetischen Gründen läßt sich nicht erweisen, daß das eine oder andere vorzüglicher oder minderwertig sei. Stimmung liegt in der romanischen, Stimmung in der gotischen, Stimmung in der Raumkonstruktion des Barocco, aber die Stimmung wechselt von einem Stil zum andern. Daß eine erhebende, feierliche und festliche Stimmung durch die Barockhallen geht, kann niemand in Abrede stellen, der diese einmal auf sich wirken ließ, und dieser Eindruck verbindet sich so gut mit dem Religiösen, wie der tiefe, fast gedrückte Ernst, der durch die Säulengänge der alten romanischen Basilika weht.

Unserm Grundsatze getreu, daß die volle Zweckmäßigkeit die erste ästhetische Eigenschaft des Kunstbaues sei, müssen wir diese Norm auch an die Bauten des Barock anlegen. Dasjenige Gotteshaus wird seinem praktischen Zwecke



Fig. 1407. Hof der Sapienza mit S. Ivo, Rom.
Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

Verfahren
des Ba-
rocco.

Sucht im
Großen das
Schöne.

Grund-
stimmung.

Höchste
Zweck-
mäßigkeit
im Barock.

am besten entsprechen, das eine ganze, noch so große Gemeinde zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschließt, wo jeder Gläubige aus jedem Winkel der Kirche einen freien unbehinderten Ausblick auf die Kanzel und auf den Altar hat. Das leistet die Barockkirche besser als jede andere religiöse Stilbaute: in ihrem weiten einheitlichen Zentralraum vereinigt sie das ganze Volk zu einer Gemeinde, des Predigers Auge überschaut sie mit einem Blick, und der Priester am Altar bleibt allen Kirchenbesuchern sichtbar.

Beleuchtung.

Ein zweites höchstes Streben des Barockbaumeisters bestand darin, die geschaffenen Räume möglichst hell und gleichmäßig zu erleuchten. Dazu benützte man vorzüglich Oberlicht, weil sich dieses am ruhigsten und gleichmäßigsten verteilt. Aus diesem Grunde bildete man das Hauptschiff, den Westarm auffallend



Fig. 1408. Altar nach Pozzo.

kurz: Die Lichtfluten der Kuppel und des Querarmes sollten noch mit starkem Wellenschlag bis zum Eingang dringen. Daß diese Helle und Lichtfreudigkeit dem Volke besonders zuzagt, zumal in einer Zeit, wo jeder mann lesen kann, ist bekannt genug.

Die genannten Vorzüge kamen auch dem Profan-, dem Palastbau in vorzüglicher Weise zu gute.

Gegenüber den hohen Verdiensten der Konstruktion und der Raumbildung im Barockstil, liegen seine großen Schwächen in der Formbildung und in der ganzen dekorativen Aufgabe.

Ein schönster Vorzug z. B. des griechischen Stils ist die durchgeführte, verständnisvolle Logik, welche jedem Bauglied und Bauteil die Gestalt und Form giebt, die symbolisch seine architektonische Aufgabe

Palastbau.



Formbildung.

Fig. 1409. Theater mit der Hochzeit von Kana, nach Pozzo.

oder Funktion ausspricht, wie dies in der griechischen Architektur so klar an der Säule und an ihren Teilen, der Basis, dem Schaft und dem Kapitell hervortritt. Spätere Stile lockerten dieses logische Gesetz und gaben z. B. dem Kapitell allerlei schöne, frei gewählte Formen, in welchen die Funktion oft nur noch leise nachklang. Der Barock ging noch weiter und ließ oft auch den letzten Anklang an die Aufgabe eines Baugliedes bei feiner Ausgestaltung fallen. Er bildet Säulen, die weder das Gesetz der Schwere noch der Kraft ausdrücken oder andeuten, wie die gewundenen Schäfte; er verwendet Konsolen, die nicht tragfähig sind, jonische und korinthische Voluten, die sich zur Abwechslung einmal einwärts aufrollen. Und wie in einzelnen Gliedern, so in ganzen Bauteilen. Noch öfter als in frühern Stilperioden, werden die Fassaden als selbständige Schauwände aufgeführt, ohne die Abmessungen in Höhe und Breite oder die Einteilung des Kircheninnern auszusprechen.

Verfahren
der
Griechen.

Lockerung
im Barock.

Auch in der Behandlung und Ausgestaltung der Baustoffe ist der Barock sehr frei und kümmert sich oft wenig um ihr inneres Gefüge; so wird der Stein gern als eine zähe, dehnbare und elastische Masse behandelt. In nächster Beziehung hierzu steht das noch Schlimmere, der Schein und die Verwendung falscher Stoffe. Daß die Dekorationen an Wänden und Decken, daß Rahmen und allerlei Ornamente in Gips oder Stuck aufgetragen werden, darf nicht beanstandet werden. Die Ausbildung dieser Dekorationsweise gehört im Gegenteil zu den großen Verdiensten des Barocco; er übt damit fortwährend die schönsten, reizendsten und gefälligsten und zugleich echten Wirkungen. Bedenklicher aber ist es, wenn nicht bloß Figuren in Verbindung mit dem Ornament zu dekorativen Zwecken an Wänden und Decken, sondern anspruchsvolle Statuen aus Gips und Stucco lustro für monumentale Zwecke erstellt werden. Wo für Altäre, Säulen, Wandbekleidung aus Marmor etc. die Mittel nicht ausreichen, wurde Scagliola oder Gipsmarmor verwendet. Noch weit schlimmer war es, wenn Holz oder Wandflächen marmoriert, das ist, als Marmor ausgegeben wurden.

Baustoffe
und deren
Behand-
lung.

Falsche
Stoffe.

Stuck-
dekoration.

Statuen aus
Gips.

Es ist nicht zu leugnen, daß in Kirche und Palaß Prunk und Pracht manchmal als Selbstzweck gesetzt

zu sein scheinen. So mag die Cappella dei Principi (Fig. 1392) bei S. Lorenzo in Florenz durch die kostbaren Mosaikwappen und Marmortafeln, womit die Wände verkleidet sind, intereffieren, aber mit Aesthetik und Geschmack hat sie nichts zu thun. Viele Kirchen in Italien erhielten an Pilastern, Friesen, Sockeln Tafelungen

Streben
nach
Pracht.



Fig. 1410. Piazza del popolo, Rom. Phot. von D. Anderson, Rom.

Verwen-
dung köst-
licher
Stoffe.



Fig. 141 I. S. Agnese alla Piazza Navona, Rom. Phot. von R. Mofcioni, Rom.

mit buntem Marmor und kostbaren Steinen wie Jaspis, Achat, Lapis Lazuli, Giallo und Verde antico, Perlmutter etc., wo man oft gegenüber den unschönen Farbenwirkungen den Zweck der Verwendung nur in der Schaufstellung finden kann. Im Gefü und in andern Ordenskirchen der Jesuiten finden sich manche dergleichen kostspieligste Prunkleistungen. Gewiß ist für das Heiligtum nur das Schönste gut genug, daher soll ihr

auch das Kostbarste dienstbar gemacht werden, es darf aber keine selbständige Wirkung beanspruchen. Noch schlimmer und widerfinnig ist, wenn man im Norden an Pilastrn und Friesen Tafeln aus Stuckmarmor an Stelle kostbarer Steinarten einsetzte.

Marmor-
intarsien.

Inkrusta-
tionen.

Mit Unrecht hat man sich dagegen über die Marmorintarsien an Friesen, Pilastrn, Geländerdocken, Säulen etc. ereifert, dagegen es ganz in der Ordnung gefunden, wenn in romanischer und gotischer Zeit steinerne Säulen, Pfeiler u. dgl. mit den buntesten Mustern, selbst mit Bildern dazwischen ausgestattet wurden. Durch die diskrete rein ornamentale Inkrustation und Mofaizierung in so gediegener Technik wird die statische Bedeutung der Bauglieder weit weniger beeinträchtigt. Das Entscheidende ist, in welcher Weise das eine und andere geschieht. Die dekorativen Marmorintarsien der Pilastr in der Abteikirche auf Montecassino (vgl. Einschaltbild) wirken nicht störend, während die von Bernini den Pilastrn in St. Peter in Rom aufgesetzten Marmormedaillons der Architektur den Ernst, die Ruhe, die Größe und Würde nehmen.

Malerische
Bewegung.

Die widerlichsten Bildungen wurden hervorgebracht, seitdem von tüchtigen Talenten wie Borromini, Pozzo etc. die Lofung ausgegangen, daß alles in Fluß, in malerische Bewegung kommen müsse, und als eine Zeitlang des Bewegten kein Ende war. Die Renaissance hatte das Ornament als freie, schmückende Zugabe äußerlich den architektonischen Gliedern und Flächen aufgelegt. Der vom Wirbelsturm erfaßte Barock verzichtete fast auf alles Ornament, dafür werden die Architekturteile dekorativ ausgestaltet. Die Simse heben und bäumen sich, einzelne Teile derselben lösen sich ab und rollen sich auf, die Giebel biegen und brechen sich, die Fenster werden in allen erdenklichen Kurven und kombinierten elliptischen Formen ausgeschweift; ganze Baumassen schwingen in konvexen und konkaven Linien; ein Sturmwind weht in die Gewandmassen der plastischen Fi-

Mißgriffe.

guren; Engel flogen an Decken und Simsen herum, als wäre für sie, obwohl sie doch aus irdischen

Stoffen geformt sind, das Gesetz der Schwere aufgehoben, indessen man sich doch die unästhetische Frage stellt, durch welche Verankerungen sie wohl in der Schwebe gehalten sind; selbst die Türme werden zuweilen von der tanzenden Bewegung ergriffen und schießen als Spiralen empor, oder ihre schwellende Kraft wird bald freigegeben, bald eng eingeschnürt, so daß die wunderlichsten Kuppelhauben, Zwiebelformen oder offenen Arkaden entstehen. Es ist ein Virtuofentum, das im Bizarren, Nochniedagewesenen schwelgt. Der tollste Sabbat begann freilich erst, als der Rokoko alle Architektur verschnörkelte, doch damit greifen wir über die Epoche des Barock hinaus.

Diese unruhigen Architekturformen wirken um so unerfreulicher, da manche Baumeister alles in schweren, maffigen Formen, besonders in der Frühzeit, darstellen zu sollen meinten.

Es ist sehr richtig und ein Verdienst des Barocco, daß er der Malerei die günstigsten Flächen in den Kuppeln und an den Tonnengewölben bereitete. Aber einen ruhigeren Raumabschluß bieten doch die Kirchen und Dome, welche



Fig. 1413. S. Giovanni im Lateran. Phot. von G. Brogi, Florenz.



Fig. 1412. Kasino der Villa Pamphili-Doria, Rom. Phot. von R. Moscioni.

die Wölbungen nur mit Kassetten oder verwandten Motiven ausstatten. Wie großartig und wunderbar beruhigend wirken die Kassetten in Gold und Weiß im Hauptschiff und vielleicht noch gefälliger in den Seitenschiffen und in der Vorhalle von St. Peter in Rom! Würden nur wenigstens die naturalistischen Deckenmalereien nicht den Anspruch erheben, den

Maßigkeit
der
Formen.

Decken-
malerei.

Deckenab-
schlüsse.

Beschauer täufchen zu wollen, indem sie zuweilen den Figuren Hände oder Füße plastisch aus Gips oder Blech ansetzen, die Wolkenmassen durch Gipsauftrag wellenförmig anhäufen oder über den Bildrahmen hinausfluten lassen. Wie Pozzo in St. Ignazio in Rom über der wirklichen Architektur eine höhere Ordnung aufmalte und dann einen Ausblick in den offenen Himmel eröffnete, ist schon früher erzählt worden. Aehnliche himmlische Szenen und Vorgänge waren in den Kuppelwölbungen sehr beliebt. Der Theaternaler Bibiena der Jüngere verirrte sich einmal auch in der Kirche ins Theatralische. Er konstruierte in S. Antonio zu Parma zwei Gewölbe übereinander, ein oberes hell erleuchtetes, das mit einer himmlischen Vision bemalt war, und ein unteres, durch dessen Oeffnungen man in den Himmelsraum schaute.

Theatralische Wirkungen.

Mißverhältnis zwischen tragenden und getragenen Teilen.

Mißverhältnis zwischen Ursache und Wirkung.

Aus der überladenen, malerischen und dekorativen Ausstattung der Wölbungen, während die unteren Teile schmucklos bleiben, ergibt sich in mancher Barockkirche ein für das Gefühl unangenehmes Mißverhältnis zwischen den tragenden und den getragenen Bauteilen, indem die letzten zu schwer und lastend, die ersten in ihrem farblosen Weiß zu wenig stark und nicht mit der nötigen Tragkraft ausgerüstet scheinen.

Ein anderes Mißverhältnis besteht oft zwischen Ursache und Wirkung in den Bildungen und Gliedern. Dieselben stellen sich maffig und schwer, leidenschaftlich und pathetisch dar, ohne daß man sich klar wird, warum so großer Kraftaufwand und so große Massen in Szene gesetzt werden. Diese Bildungen wirken noch unangenehmer, wenn sie, was oft der Fall, nicht nur ihrer Funktion, sondern überhaupt dem Raum gegenüber, in welchem sie stehen, zu groß und darum zu aufdringlich erscheinen. Dergleichen Mißverhältnisse stören und beleidigen am meisten in Kirchen, welche nicht im Sinne des Barock weiträumig konstruiert sind, sondern durch ihre Anlage andern Stilen angehörend in der Ausstattung „barockifiziert“ wurden.

Hauptfrage:

Eine letzte wichtigste Frage ist die: sind dergleichen Auswüchse, Mißverhältnisse wie die genannten, wesentliche Erscheinungen im Barocco?

Die Auswüchse nicht Eigenart des Barock.



Fig. 1414. Cappella Corsini im Lateran, Rom. Phot. von R. Mofcioni, Rom.

Diese Frage ist ganz entschieden zu verneinen. Es müssen in der Geschichte des Barocco Unterschiede nach Ländern und nach Zeiten gemacht werden. Es gab Epochen, wo die genannten Erscheinungen den Barocco noch nicht begleiteten, Epochen, in welchen sie wieder ganz oder teilweise verschwanden. Am störendsten und auf-



Fig. 1415. Kafino der Villa Albani, Rom. Phot. von R. Mofcioni, Rom

fälligsten ergeht sich der Barocco meistens an Altären, Kanzeln Chorgestühlen und dergleichen. Es giebt aber Kirchen genug aus allen Zeiten der Barockperiode, wo gerade diese Ausstattungsgegenstände sehr ernst und einfach gehalten sind, weil, wie bei andern Stilen, vieles von lokalen Meistern, Schulen, Ueberlieferungen bedingt war. Wesentlich ist im Barock die Weit- und Hochräumigkeit der Konstruktion, der malerische Schwung, die Freiheit und Kraft in der Formenbildung, die Neigung zu Glanz und Reichtum. Diese Eigenschaften und Besonderheiten machten den Barocco zum religiösen und profanen Weltstil während zwei Jahrhunderten und darüber hinaus. Denn wir stecken heute noch vielfach im Barocco. Eine Schrulle einzelner Baukünstler ist es lediglich, wenn sie sich einen Barockentwurf ohne karierte Begleiterscheinungen nicht zu denken vermögen.

Wesentliche Eigenschaften im Barock.

IV. DIE DENKMALE DES BAROCKSTILS IN ITALIEN.

1) Die Epochen.

Die Zeit des Barockstils liegt zwischen der Spätrenaissance einerseits und dem Klaffizismus und Rokoko anderseits. Als ersten Markstein müssen wir mit Fug und Recht die Kirche des Gefü annehmen, wie sie von Vignola gedacht und entworfen und von Giacomo della Porta in veränderten Formen ausgeführt wurde, also ungefähr das Jahr 1580 oder 1590. Die Endstation ist das Schloß in Caferta von Vanivitelli, welcher dasselbe 1752 begonnen hat.

Die beiden Grenzen,

Doch diese Ziffern und Daten haben nur für Italien Geltung, keineswegs für die übrigen Länder. Der gemeinsamen Merkmale sind in allen Kulturländern sehr viele, allein die Entwicklung war eine vielfach verschiedene; selbst in den führenden Städten und Landschaften Italiens werden manche Abweichungen und Verschiebungen herauszuheben sein.

Verschiedenheit nach Ländern.

Innerhalb der ganzen Stilperiode scheidet für Rom und sodann auch für Italien das Jahr 1633 zwei Epochen aus. Im genannten Jahre stellte Bernini in St. Peter den Altar mit dem Tabernakel auf, welcher so außerordentliches

Römische Entwicklung.

Auffehen machte, die Formenbildung von den Gefetzen der Antike auslöste und den Künstler an seine eigene zügellose Inspiration wies. Es beginnt die „Geniezeit“, die Sturm- und Drangperiode des Barock.

Mit dem 18. Jahrhundert läuft die überschwärmende Bewegung wieder in ruhigere Bahnen ein; es ist dies die dritte Entwicklungsepoche.

Die Werke des Barocco sind in Italien sehr zahlreich; sie geben unzähligen Städten den Baucharakter. Es findet sich darunter viel Minderwertiges, Geschmackloses, Oedes und Blödes.

2) Die Denkmale des römischen Barocco.

a. In der ersten Epoche 1580–1633. — Wenn das Streben nach großartiger Raumkonstruktion einerseits und die Lockerung der strengen gesetzmäßigen Formenbildung andererseits zwei wesentlichste Eigenschaften des Barock sind, so ist Michelangelo nach beiden Beziehungen der erste Baumeister des Barocco, und man hat ihn mit Recht als solchen bezeichnet. Aus den gleichen Gründen könnte man, Palladio vor allem ausgenommen, viele Meister der Spätrenaissance zur Stilperiode des Barocco zählen, sie bilden ja in der That den Uebergang zu derselben, so vor allen Vignola, welcher den Entwurf zum Gesù (vgl. Einschaltbild und Fig. 1390–1391), der ersten Modellkirche des Barocco, lieferte und Porta, welcher die Fassade nach eigenem Plane ausgeführt hat. Wie sehr die beiden Entwürfe sich auf den ersten Blick gleichen, so ist derjenige von Porta doch schon weit mehr im Sinne des Barock gedacht. Die Glieder sind voller, kräftiger gebildet und weniger frei und selbständig angeordnet, der Mauerkörper ist weniger

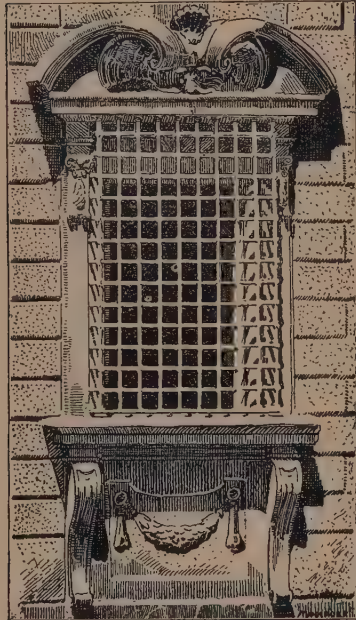


Fig. 1416. Fenster vom Palazzo Non-finito, Florenz. Nach Originalzchn.

gegliedert; infolgedessen erscheint die Fassade wuchtiger, massiger und wirkt mehr als ein Ganzes.

In die erste Zeit der ersten Epoche gehören zwei der glänzendsten Architekturleistungen, welche Rom besitzt, die Kapelle Sixtus' V. und die Cappella Paolina, welche in S. Maria Maggiore vor der Apsis einander gegenüberliegen. Die erste wurde von Domenico Fontana 1584 begonnen, die zweite 1611 von Flaminio Ponzio. Beide stellen im Grundriß ein griechisches Kreuz mit einer eleganten Kuppel über der Vierung dar. Die reiche Architektur ist in verhältnismäßig reinen Formen ausgeführt, doch wird sie durch die seltenste Kostbarkeit des Materials und die plastischen Bildwerke übertönt. Ponzio war auch am Bau des Palazzo Borghese (vgl. Einschaltbild) beteiligt; er erweiterte den linken Flügel desselben gegen die Via Ripetta zu. Die Anlage des Palastes selbst bildet den Ruhm des Martino Lunghi des Aeltern aus Viggiù im Mailändischen, eines Schülers des Porta. Das Aeußere trägt ganz den einfachen Charakter des neuen Palastschemas; im Innern überrascht ein in den glücklichsten Verhältnissen und edelsten Spätrenaissanceformen angelegter Hof (Fig. 1393) von sieben zu fünf Achsen. Die auf gekuppelten toskanischen und jonischen Säulen in zwei Stockwerken ruhenden Arkaden tragen an drei Seiten ein geschlossenes Obergeschoß, an der vierten

Erste
Epoche.

Kapellen
Sixtus' V.
und
Pauls V.
Ponzio.

Palazzo
Borghese.

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



PALAZZO BORGHESE, ROM; PALAZZO CORNERO DELLA CÀ GRANDE, Venedig; PALAZZO DELLA CONSULTA, ROM; CASTELLO DEL VALENTINO, TURIN.

Nach Photographien von D. Anderson, Rom, G. Sommer, Neapel, Gebr. Alinari und G. Brogi, Florenz.

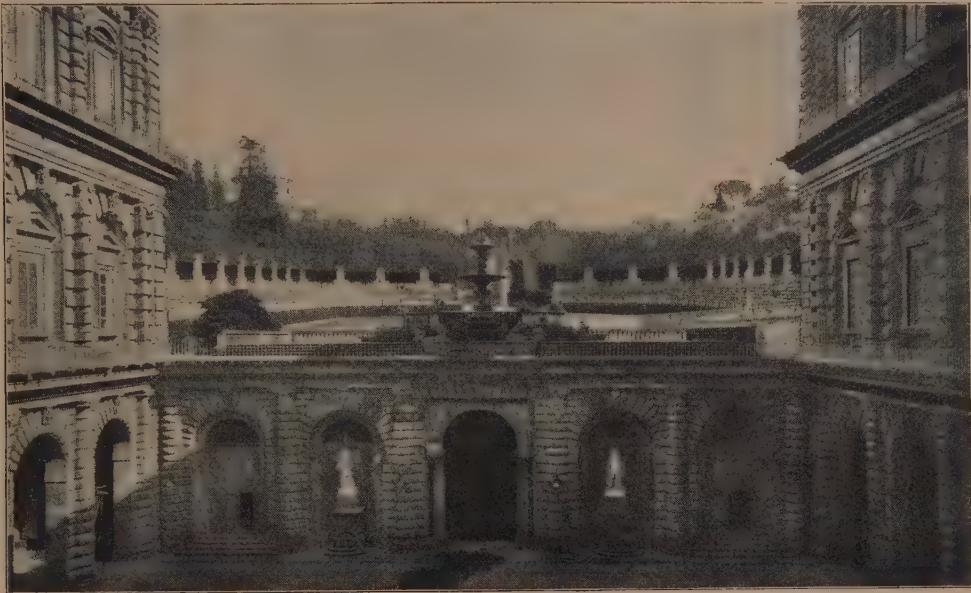


Fig. 1417. Boboli-Garten in Florenz. Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

Seite öffnen sie sich gegen den Garten in offenen Loggien. Rom besitzt kaum ein zweites architektonisches Motiv, welches so heiter und anmutsvoll, aber zugleich groß und monumental wirkt. Domenico Fontana, der Günstling Sixtus' V., baute auch den Lateranpalast, ferner in Neapel den Palazzo reale in trockenen, nüchternen, langgestreckten Bautrakten; er hat dadurch wider Willen und Absicht dem heißblütigen Barock die Wege geebnet. Und zwar war es sein Neffe Carlo Maderna, geboren 1556 zu Biffone in der Lombardei, welcher entschieden die neuen Bahnen beschritt. Unter Clemens VIII. trat er in den päpstlichen Dienst und stieg rasch zu hohen Aemtern und Würden empor. Sein erstes frei entworfenenes Werk ist die Fassade von S. Sufanna (vgl. Einschaltbild), welche er — pietätslos nach unserer heutigen Auffassung — vor die alte Basilika setzte. Im bewegten Rhythmus der Glieder, welche von den Seiten gegen die Mitte zu an Relief, Kraft

Dom. Fontana.

C. Maderna.

S. Sufanna.

und Schattenschlag zunehmen, in der Abstufung der Bau-massen, in der reichen Ornamentation und in der freien, aufstrebenden Höhenrichtung geht das schöne Werk weit über den Ernst und die Wucht des Gefühls hinaus.

Maderna fiel die große, aber gefährliche Aufgabe zu,



Fig. 1418. Villa Petraia bei Florenz. Phot. von Alinari, Florenz.

Ausbau der
St. Peters-
kirche.

Langhaus
derselben.



Fig. 1419. Palazzo Madama, Rom. Phot. von Alinari, Florenz.

die St. Peterskirche zu vollenden. Wollte man den Zentralbau Michelangelos beibehalten, so stand er 1603 bis auf die Fassade fertig da. Aber im Hintergrunde harrete immer noch die Frage der Lösung, ob griechisches (gleicharmiges) Kreuz, ob Langhausbau mit verlängertem Westarm? Die Entscheidung fiel im letzten Sinne. Den Papst leiteten religiöse Bedenken; es mißfiel ihm, den vordern Raum, über welchen die frühere Konstantinische Basilika sich erstreckte, jetzt nicht wieder in den neuen Bau einzubeziehen. Die Kar-

Fassade.

dinäle wünschten überdies einen eigenen, mehr abgeschlossenen Raum für den Chor, eine Sakristei, eine Vorhalle und so weiter. Infolgedessen hatte Maderna das Langhaus und die Fassade auszuführen. Er fügte dem Bau Michelangelos in etwas weitem Abmessungen, als der Abstand der Kuppelpfeiler beträgt, drei Pfeilerarkaden mit den Seitenschiffen und den anliegenden Kapellen hinzu, zunächst je eine größere, breitere Kapelle, groß, wie eine stattliche Kirche, dann auf beiden Seiten noch je zwei kleinere Kapellen. In der äußern Ausstattung schloß sich Maderna dem Modelle und den Entwürfen Michelangelos an, ebenso im ganzen und großen auch im Bau der Fassade. Weil dieselbe heutzutage wenig befriedigt, so hat man Maderna den Vorwurf gemacht, daß er zu klein gewesen, um eine so gewaltige Aufgabe zu bewältigen. Milderungsgründe müssen unter allen Umständen zugelassen werden. Maderna urteilte ganz richtig so, daß dem nun vorhandenen Langhause gegenüber die Kuppel den Bau, in der Westansicht aus der Nähe betrachtet, nicht mehr voll und ganz beherrschen könne, daß es daher am Platze sei, der Fassade eine selbständigere Ausbildung zu geben, doch so, daß, wenn der Riesenbau aus einiger Entfernung gesehen würde, die Kuppel in ihre alles beherrschenden Rechte wieder eintrete, daß mithin dann auch die Fassade jede selbständige Bedeutung neben ihr verliere. Von diesen Rücksichten geleitet, wollte Maderna neben der Fassade zwei Türme hinpflanzen, das Hauptgesims jedoch, die Attika und die Balustrade auch in den Turmbauten durchführen; über diesen Gliedern sollten die Türme nur noch ein quadratisches offenes, von Giebeln gekröntes Arkadengeschoß erhalten, aus welchen sich eine Rundarkade, in einen kurzen Steinhelm ausmündend, entwickeln würde. Maderna kam nicht mehr dazu, die Türme zu bauen; sie hätten der Fassade ein wesentlich anderes Aussehen gegeben. Statt an derselben wie Michelangelo lauter Riesenfäulen von 27,5 m Höhe in gerader Linie zu verwenden, brachte Maderna nach dem Gesetze der rhythmischen Bewegung im Barock an den Flügeln Pilafter an, und rückte die Säulen in zwei verschiedene Pläne. Zwischen dem um 50 m ver-

längerten Langhaus und der Fassade fügte der Meister eine offene Vorhalle (Fig. 1394), 71 m breit, 13,5 m tief und 20 m hoch, ein, in der herrlichen Raumwirkung ein echtes Barockwerk, Madernas Meisterleistung. Die Wölbung, sehr reich mit Stuck, goldgelb und weiß, ornamentiert, ist von entzückender Wirkung (Fig. 1395). Trotz der Fülle macht sie nicht den Eindruck von Ueberladung, da die Ornamente von bescheidenem Relief und harmonisch abgewogen sind. — Unter den Profanbauten ist Madernas Hauptwerk der Palazzo Barberini, 1624 begonnen; der Meister starb 1629, bevor er den Bau vollenden konnte. Bernini und Borromini folgten ihm nach und brachten an seinem Entwurf offenbar manche Veränderungen an. Doch der Grundgedanke, daß der gewaltige Bau durch seine großartige Einfachheit und seine Verhältnisse als Baumaße — darum auch das Ueberwiegen der horizontalen Gliederung und Teilung — wirken sollte, viel mehr als durch reiche Einzelheiten, gehört sicher noch Maderna an. Erwähnen wir endlich, daß Carlo Maderna auf der Piazza vor St. Peter die zwei 13 m hohen Springbrunnen erstellte; sie ruhen auf achteckigem Fuße und bauen sich in zwei Schalen übereinander aus orientalischem Granit auf. Die Becken, über welche die hoch aufgeschossenen Wassergarben in rauschendem Sturz hinabfallen, haben den günstigsten Umriß.

Domenichino (Domenico Zampieri) aus Bologna, den wir als bedeutenden Maler kennen, entwarf außer einigen Villen eine der bedeutendsten neuern Kirchen Roms S. Ignazio ([Fig. 1396—1398] 1626). Ausführender Baumeister war der Jesuit Graffi, die Fassade wurde von Aleffandro Algardi gebaut. Der Grundriß wiederholt bis auf unwesentliche Abweichungen die Planzeichnung des Gefü, die Gliederung jedoch ist reicher, die Höhenentwicklung gesteigert, die Raumkonstruktion von edelster, großartigster Wirkung. Seit der Ausstattung, zumal der Deckenmalerei durch Andrea Pozzo, geht eine veränderte Stimmung durch den Raum. Die Fassade aus Travertin vereinigt rhythmischen Fluß mit Reichtum und Würde. — Giovanni Battista Soria (1581—1661) baute 1633 die Vorhalle, die Fassade und den Vorplatz vor S. Gregorio Magno auf dem Monte Celio, welche in einfachen, großen Formen gehalten sind.

b. In der zweiten Epoche 1633 bis ca 1700. — Der

Künstler, welcher der Entwicklung die Wege wies, ist Lorenzo Bernini (1589—1680) aus Neapel. Mit großen Gaben des Geistes und künstlerischem Talent ausgezeichnet, widmete er sich der Bildhauerei, bis er im Dienste Ur-



Fig. 1420. Herzoglicher Palast zu Modena. Phot. von G. Brögi, Florenz.

Vorhalle.

Palazzo
Barberini.

Spring-
brunnen
vor
St. Peter.

Domeni-
chino.

S. Ignazio.

Soria,
S. Gregorio
Magno.

Zweite
Epoche.

L. Bernini.

bans VIII. sich auch als Baumeister bethätigte. Bernini errang bei den Zeitgenossen die denkbar höchsten Erfolge; Ehren und Würden strömten ihm in Fülle zu; Ludwig XIV. nahm ihn in Paris mit fürstlichen Auszeichnungen auf; in künstlerischen Fragen galt er als Schiedsrichter in Italien und Frankreich. Mit dem Barock fiel in der Folgezeit sein Name den größten Anfeindungen, dem Spott und der Schmach anheim; sein Tabernakel und die Kathedra in St. Peter sind heute noch für viele die Sinnbilder der größten Verirrungen. Eine vorurteilsfreie Kritik wird in Lob und Tadel Maß halten.

Fassaden-
türme an
St. Peter.

Seit 1629 war Bernini Baumeister von St. Peter und hatte zunächst die Türme, welche Maderna in den Plan aufgenommen, auszuführen. Nach seiner und anderer Architekten Ansicht waren die Türme im Entwurfe Madernas für die Fassade zu wenig bedeutend. Bernini gab daher denselben über der Attika zwei volle unverjüngte Ordnungen mit einem kuppelartigen Abschluß; sie gewannen eine Höhe von 100,44 m (die Kuppel hat 131,68 m Höhe). Der eine Turm war im Bau schon weit gediehen, da erwiesen sich die Fundamente als zu wenig tragfähig, und er mußte wieder abgetragen werden. Seither fließen die Unterbauten der Türme, da sie mit der Fassade die Attika und die Balustrade darüber gemein haben, mit der ganzen Stirnseite in eine Baumasse zusammen, und die Fassade erscheint infolgedessen zu breit, die Attika zu schwerlastend. Daß Madernas und Berninis Ansicht über die ästhetische Wirkung der Türme, wenn sie wohl die Fassade beherrschen, der Kuppel aber sich unterordnen würden, richtig war, zeigt die Seitenansicht (Fig. 1400), welche Gurlitt in seinem Werke giebt.

Die Ko-
lonnaden.

Seine höchste Meisterschaft bewies Bernini in den Kolonnaden auf dem Platze vor St. Peter (Fig. 1399). Die künstlerische Aufgabe bestand darin, den Eindruck allzugroßer Breite und zu geringer Höhenentwicklung der Fassade für denjenigen,

welcher vom Platze auf den Riesendom zugeht, aufzuheben. Zu diesem Zwecke giebt Bernini der ganzen Platzanlage eine bedeutende Steigung bis hinauf zur Freitreppe von 22 in drei Abätzen angeordneten Traverstufen. Den untern Teil des Platzes umfaßt mit ihren Riesenarmen eine ungeheure dreischiffige Säulen-Ellipse; die quergelegte Längsachse von 273 m überträgt das Auge des Aufsteigenden



Fig. 1421. Decke von Berettini im Palazzo Pitti, Florenz. Phot. von Gebr. Alinari.

leicht auch auf die kleinere Achse. Die

Kolonnaden, sehr einfach aus toskanischen Säulen und einem schmucklosen, nur von dekorativen Heiligenstatuen bekrönten Sims gebildet und von 88 Pfei-

lern gegliedert, schreiten ebenfalls aufwärts, bleiben aber, da sie nur eine Höhe von 20 m haben, durchaus von der Horizontalen beherrscht. Dadurch

gewinnt die Fassade den Ausdruck vertikaler Erhebung und erscheint, weil für den Aufsteigenden perspektivisch in weitere Ferne gerückt, höher und gewaltiger als sie ist. An die Kolonnaden fügte Bernini geradlinige, nur mit Pilastern geschmückte Bauakte, stellte sie aber zur Fassade schräg in einem spitzen Winkel, so daß ihr vorderer Abstand beim Anschluß an die Kolonnaden geringer ist als bei ihren Anfangspunkten an den Seitenflügeln des Domes; der vordere Abstand giebt dem Ankömmling das Maß für die Breite der Fassade, so daß sie schmaler erscheint als sie ist. Bernini hat seinen Zweck so gut erreicht, daß man bei der jetzigen Anlage die Türme nicht nur überflüssig, sondern deren gute Wirkung undenkbar gefunden! Die Kolonnaden, welche den Platz vor St. Peter zum schönsten der Welt machen, sind in ihrer Erfindung und Ausführung eine Leistung höchster Genialität und sichersten architektonischen Wissens. — Bernini sagte einmal: „Die Tüchtigkeit eines Baumeisters erkennt man in der Umwandlung der Mängel einer Oertlichkeit in ebensoviele Schönheiten.“ Der Meister bewährte seinen Spruch auch noch an einem andern, viel bescheidenern Werke. In dem rechts von St. Peter schräg gestellten, oben genannten Bauakt führte ein ziemlich enger und dunkler Ausgang zum vatikanischen Palast. Bernini schuf daraus ein Prachttreppenhaus (Fig. 1401 und 1402). Da der Treppenlauf nach oben sich mäßig verengt, so verringert und verjüngt er auch die Abmessungen der Höhe, wodurch der Ausgang länger erscheint. Der Eindruck wird durch die je 15 Säulen, welche zu beiden Seiten die 91 Stufen begleiten und auch dem Gefetze der perspektivischen Verjüngung unterliegen, verstärkt. Man hat über die perspektivischen Kniffe und Künsteleien, welche die Probe für den Blick vom obern Absatz der Treppe nach unten nicht aushalten, gespöttelt, allein jeder Besucher des Vatikans freut sich des glänzenden Erfolgs.

Im Innern der St. Peterskirche errichtete Bernini (1633) das 28,5 m hohe ^{Tabernakel} ⁱⁿ ^{St. Peter.} ehernen Tabernakel (Fig. 1403) über dem Altar unter der Kuppel. Er ging von den gewöhnlich auf vier Säulen ruhenden Ciborien oder Baldachinen über den Altären in den altchristlichen Basiliken aus. Auch für die unten spiralförmig kannelierten, oben mit Blumen geschmückten gewundenen Säulenschäfte seines Tabernakels fand er Vorbilder in den spätromischen gedrehten Ciboriumssäulen der alten Vatikan-



Fig. 1422. Hof der Universität zu Genua. Phot. von A. Noack, Genua.



Fig. 1423. Palazzo Durazzo in Genua, Originalzeichn.

Palazzo
Odescalchi.

ging, war gewiß glücklich zu nennen, aber wie er ihn in die Wirklichkeit umsetzte, kann auch die freisinnigsten Anschauungen von Architektur und Stilerfordernissen nicht beruhigen, abgesehen davon, daß der Riefenbaldachin in St. Peter sehr un schön in die Perspektive einschneidet. Ueber die Kathedra in der Tribuna oder Apfis des Domes wird die Geschichte der Plastik zu handeln haben. — Was Bernini im Palaftbau zu leisten fähig war, zeigte er in dem Palazzo Odescalchi (Fig. 1404); derselbe bestand zuerst aus einem Mittelbau von sieben Achsen und zwei einfachern Rücklagen von je drei Achsen, ein Ganzes von günstigster Wirkung. Die zwei obern Stockwerke werden vom Erdgeschoß durch einen kräftigen Gurt getrennt und von einer durchgehenden Pilasterordnung zusammenge-
schlossen; darüber läuft ein stark ausladendes Konfolengefims mit einer Balustrade. Alles ist von vornehmer Würde, nur die Verdachungen der Fenster im Obergeschoß sind etwas stark ausgeschweift. Der Palaft, von Salvi und Vanvitelli, in neuester Zeit umgebaut und auf 24 Achsen

kirche. Auf das Gebälk der Säulen pflanzte er Engel, spannte zwischen die Gebälkstücke Lambrequins, Zeuggehänge, und verband den Bau nach oben durch vier Konfolen, welche die Weltkugel mit dem Kreuze tragen. Das Ciborium wirkte auf die Zeitgenossen, wie früher erwähnt wurde, wie die Offenbarung einer neuen Kunst, wie ein Sieg über die Antike. Man scheint gar keine Ahnung gehabt zu haben, daß Bernini in seinem Werke über alle Gesetze der Baukunst, sowie über die technischen Bedingungen, welche jedes Material dem Künstler auferlegt, hinweggesprungen, daß man mit Erz anders verfährt als mit Marmor, daß man mit Tuchlappen nicht bauen, beziehungsweise damit nicht einen architektonischen Sims ersetzen kann, und daß man Tuchlappen nicht naturalistisch in Erz darstellt. Auch die freien, bewegten Linien des Tabernakels fand man gegenüber den strengern Architekturformen besonders wirksam, allein der Gegensatz hätte in anderer Weise zu Tage treten sollen. Der Grundgedanke, von welchem Bernini aus-

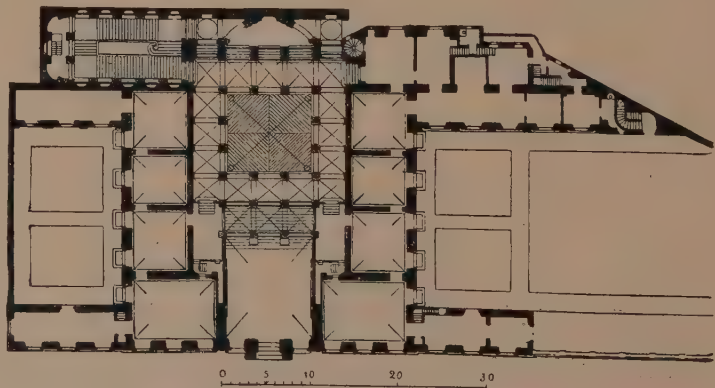


Fig. 1424. Grundriß des Palazzo Durazzo, Genua. Nach Durm, Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart (Bergsträsser) 1902.



Fig. 1425. Vestibül im Palazzo Durazzo, Genua.

zusammen, deren Grundfigur eine Ellipse mit Ausbuchtungen an den Enden der beiden Achsen ist. In entsprechender Weise baut sich die Fassade auf; der mittlere Teil tritt in konvexer Linie heraus, die Seitenflügel stehen in konkaver zurück. Das Untergeschoß von hohen Säulen gegliedert wird von kleinern Säulen in zwei Halbgewölbe mit Ornamentfüllungen und Statuen zerteilt. Ähnlich ist das Obergeschoß behandelt, mit Nischen und Kartuschen geschmückt; in der Mitte ist ein Fenster in einer Art „Schilderhaus“ angeordnet. Der Giebel ist möglichst bewegt. Zur Vervollständigung der Silhouette gehört eine Kuppel mit abgetrepptem Abschluß und ein angeklebter Turm. In das Innere fällt durch die Fenster der Laterne ein gedämpftes Dämmerlicht auf die Kassetten der Kuppel, die Altäre, die Säulen den Wänden entlang. „Wer den Plan dieser Kirche, . . . den Reichtum ihres Schmuckes in der bildlichen Darstellung sieht, wird vermuten, daß in der Ausführung diese Fülle der Gebilde den Raum ersticken oder zum mindesten eng und klein erscheinen lassen werde. Aber mir unerklärlicherweise hilft gerade die Größe und Energie der Motive des Aufbaues den Beschauer über die Kleinheit des Grundrisses hinwegzutäuschen. Das höchst interessante dämmerige Oberlicht wirkt kräftig zur Stimmung mit.“¹⁾ Diese sehr richtige Bemerkung trifft auch anderwärts zu. Selbst der freieste Barockkünstler arbeitete nicht planlos und absichtslos; „bei ihm hat jedes Glied eine besondere und geheime Absicht, er begnügt sich nie mit den überkommenen Formen, sondern sucht solche zu schaffen, die den Zweck ausdrücklicher befragen,

erweitert, hat das Schönste, was ihm Bernini gab, verloren, den wohlhabenden Rhythmus der Teile und die günstigen Verhältnisse.

Francesco Borromini (1599 bis 1667), Berninis Zeitgenosse, ward der Chorführer des ausgelassensten Barocks. Er stammte aus Biffone im Mailändischen. Auch er war gut begabt und zuerst Bildhauer. Das Unglück seines Lebens und seines Schaffens war der leidenschaftliche Ehrgeiz und die Eiferfucht auf Bernini, unter welchem er anfangs arbeitete. All sein Streben ging dahin, den gefeierten Nebenbuhler um jeden Preis auszustechen. Er ging darüber zu Grunde, er soll sich selbst den Tod gegeben haben.

Borromini wollte Staunen, Ueberraschung, Verwunderung erzwingen, darum verfiel er auf das Bizarre, in der Architektur Unerhörte, Niegefehene. Sein erstes selbständiges Werk ist die kleine Kirche S. Carlo alle quattro Fontane (Fig. 1405 und 1406). Der Grundriß setzt sich aus lauter Kurven

Fr. Borromini.

Kunstcharakter.

S. Carlo alle quattro Fontane.

¹⁾ Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien (Stuttgart 1887) S. 350.

Kunstgeschichte, I. Bd.

wie jene der Antike und ihrer Nachfolger.“ Daraus erklärt sich ein Wort des Cicerone über die „Fratzengebilde“ Borrominis und mehr noch feiner geistlosen Nachbeter: „sie sind wenigstens wirkliche Architektur, können schöne und großartige Hauptverhältnisse darstellen und stellen sie bisweilen wirklich dar. Dies wird man am besten inne beim Anblick gleichzeitiger venezianischer Kirchenfassaden, welche zwar geradlinig, aber keine Architektur mehr, sondern marmorne Schreinerarbeit sind“ (S. 373). Fast widerlicher noch wirkt die Fassade des Oratorio S. Filippo Neri, weil man die Absicht herausfühlt, die öde Fläche um jeden Preis interessant zu machen durch wunderliche Fensterformen und Fensterrahmen, S. Ivo. Pilasterkapitelle und Rahmenzüge. In der Kirche S. Ivo im Hintergrund der Sapienza (Fig. 1407) bot sich wieder Gelegenheit zu einer interessanten Grundrißbildung. Borromini entwickelt aus der Grundform eines gleichseitigen Dreiecks einen Zentralbau. Der äußere Aufriß gestaltet sich also: die Fassade ist in tiefer Kurve einwärts geschweift, der Tambour der Kuppel baut sich in sechs konvexen Sechspañlinien, die säulenumkreiste Laterne wieder in konkaven Einziehungen auf; Darüber läuft der spiralförmige Helm in eine Krone aus. Man hat diese und ähnliche Leistungen „echte Barockwerke“ genannt. Dies ist nur richtig, wenn „barock“ nicht als Stilbezeichnung, sondern als Schimpfwort gebraucht wird. Es sind wüste Ausgeburten des Barocco, Fieberträume eines Wahnwitzigen, wie Milizia gegenüber Borrominis erstgenanntem Werke urteilte.

Borromini hatte nicht viele Schüler; die jüngern Architekten schlossen sich lieber Bernini an. Einen Bewunderer fand er in dem geistreichen Andrea A. Pozzo. Pozzo (1642—1709) aus Trient; einen zweiten werden wir später kennen lernen. Pozzo trat mit dreiundzwanzig Jahren in den Jesuitenorden und ward angeblich Koch im Collegio Romano, bis deutsche Edelleute auf sein Talent aufmerksam machten. Pozzo ist vor allem Maler, er bleibt es, auch wenn er als Architekt auftritt. Die Farbe und mehr noch die Perspektive, über welche er ein Werk schrieb, sind seine Zaubermittel. Seine höchste künstlerische Freude ist es, durch perspektivisch gemalte Architekturen das Auge, den sonst schlauesten der Sinne, zu täuschen und glauben zu machen, es sehe „wahrhafte und dichte Gebäude.“ Mittels Tuchwänden (Coulissen) baute er im Gesù oder in S. Ignazio für das vierzigstündige Gebet überaus geistreich erfundene und flott entworfene Szenerien auf. Im Jahre 1685 stellte er im Gesù ein „Theater“ mit der Darstellung der Hochzeit von Kana dar (Fig. 1409), wofür er „sechs unterschiedliche Ordnungen oder Reihen von Tuchwänden“ benötigte. Bevor die Kuppel in S. Ignazio gebaut war, zeichnete er sie in perspektivischer Projektion auf die Wölbung, ebenso einen Marienaltar an der Wand. Von seinen Gewölbbildern daselbst mit der aufgemalten Idealarchitektur berichtet die Geschichte der Malerei. Ästhetische Bedenken hatte Pozzo nicht, auch dann nicht, wenn er sich ganz wohl bewußt war, daß seine gemalten perspektivischen Architekturen in Wirklichkeit nicht ausführbar wären. Auch ganz tolle und krause Dinge legte er sich leichten Sinnes zurecht. Er erfand die sogenannten „sitzenden Säulen“ (Fig. 1408), deren Schäfte eingeknickt sind, wie wenn sie auf einem Sims aufsäßen. Er rechtfertigt sie damit, daß die Karyatiden, welche statt der Säulen verwendet werden, gelegentlich auch sitzend erscheinen. Im Gesù baute Pozzo den Altar des hl. Ignazius, in St. Ignazio den Choraltar, dessen Marmorarchitektur mit den gemalten Hallen und Arkaden in der Wölbung darüber mit samt der himmlischen Vision in eins zusammenfließen soll.

Ein tüchtiger Barockkünstler, der alle Zwecke des Barocco sich zu eigen macht und alle neuen Mittel anwendet, Größe, Vielheit und Energie der Glieder, bewegte Linien, um die Wirkungen zu steigern, aber Maß hält und sich innerhalb selbstgewollter Schranken bannt, ist Carlo Rinaldi (1611—1691). Seine säulenreiche Fassade von S. Maria in Campitelli (1665) ist schon früher genannt worden; das Innere der Kirche, ein Zentralbau in griechischer Kreuzform, übt eine große perspektivische Wirkung. Nach den malerischen Prinzipien des Barock baute er auch die flotte Fassade von St. Andrea della Valle (1665). Rinaldis Hauptwerk ist S. Agnese (Fig. 1411) an der Piazza Navona. Der Grundriß stellt wieder die griechische Kreuzform dar. Die Formenbildung ist sehr reich, Kassetten zieren die Tonnengewölbe, ein mildes Licht dringt aus den Fenstern der weichgeschwungenen Kuppel und der Schildbogen und fließt durch den weiten Raum. Am Aeußern fällt der schöne von Säulen flankierte mit einfachem Giebel überdachte Portalbau in die Augen; zu beiden Seiten durch konkav geschwungene Flügelbauten verbunden, ragen die breit und massig hingepflanzten Türme auf, welche über der Balustrade in verjüngten Verhältnissen leicht und frei sich emporheben und oben in geschicktester Vermittelung aus dem Quadrat in die Kreisform übergehen. Dazwischen steigt die Kuppel alles beherrschend, empor. Wären die geschweiften Verbindungsflügel nicht, so dürfte am ganzen Bau keine Kurve auffallen, und doch spukt immer noch die Sage von den krummen Linien im Grund- und Aufriß von S. Agnese. Rinaldi entwarf auch die zwei Rundkirchen an der Piazza del Popolo (Fig. 1410).

C. Rinaldi.
S. M. in
Campitelli.

S. Andrea
della Valle.
S. Agnese.

Piazza del
Popolo e
di Spagna.

Aleffandro Specchi und Francesco de Sanctis legten (1721 bis 1724) die malerische Spanische Treppe an mit ihren Rampen und Abfätzen. Gerade die Ungunst der Örtlichkeiten, da die Linien vor der Kirche S. Trinità de' Monti oben und der Piazza di Spagna unten nicht parallel laufen, führten zu der schönen Anlage.

Der Name des Bildhauers Aleffandro Algardi (1602—1654) aus Bologna knüpft sich an den herrlichen, architektonisch angelegten Garten und das Kasino in der Villa Pamfili-Doria (Fig. 1412). Dreigeschoßig in der Hauptansicht, mit einem vortretenden Mittelbau und einem Belvedere über dem flachen Dache ragt



Algardi.

Kasino
Pamfili-
Doria.

Fig. 1426. Villa Paradiso in Genua. Phot. von A. Noack, Genua.

es überaus zierlich aus den Blumengärten und Terrassen auf und hebt sich hell und klar von den dunkeln Baumgruppen ab. Der Bau ist fast überreich mit Säulen und Pilastern geschmückt. Die vielen in die Flächen eingesetzten Statuen und Reliefe, teils antiker Herkunft, teils von Algardis eigener Hand, geben dem Kasino einen mehr idyllischen Charakter.

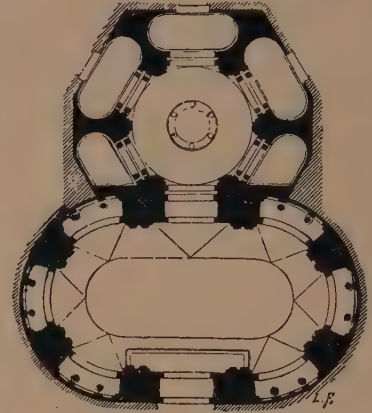


Fig. 1427. Grundriß der Confolata in Turin. Nach Dehio.

Der Maler und Architekt und Bildner Pietro Cortona. Berettini da Cortona (1596—1669) entwickelte seine glänzendste Thätigkeit in Florenz, wo wir ihn wiederfinden werden. In Rom baute er die Kirche Santa S. Martina e S. Luca. Martina und San Luca, eine Zentralanlage mit vier gleichen abgerundeten Kreuzarmen von breiten Abmessungen. Das Bestreben des Künstlers ging dahin, einen weiten und hohen Gesamtraum zu gewinnen, was ihm gelungen. Die Pfeiler und Wände werden überall durch schlanke Säulen belebt, wie denn Cortona überhaupt der Architektur einen malerischen, dekorativen Charakter aufprägt. Das beweist auch die Fassade der genannten Kirche, und mehr noch diejenige von S. Maria della Pace (vgl. Einschaltbild). Vor die 1484 gestiftete Kirche baute er eine zierliche Halbkreishalle, von schönen gekuppelten Säulen toscanischer Ordnung getragen. Die rhythmische Bewegung in der Formenbildung des Barock offenbart sich besonders am Obergeschoß mit den vor- und zurücktretenden Bauteilen, welche von Pilastern und Säulen begleitet sind. Zum Zweck, die Fassade kräftig herauszuheben, sind die Seitenflügel konkav einwärts geschweift. Um ein Ganzes zu bilden, wurde auch der Vorplatz zur Kirche in

Einklang gesetzt. Die Wirkung war so günstig, daß ein päpstlicher Erlaß jegliche Veränderung verbot. — Girolamo Fontana knüpfte (1700) seinen Namen an die tüchtige Domfassade in Frascati (vgl. Einschaltbild).

c. Dritte Epoche. — Alessandro Galilei (1691 bis 1737) aus Florenz, welcher die Stirnseite von San Giovanni im Lateran (Figur 1413) baute (1735), führt in andere neue Formenwelt

Girol. Fontana.

Dritte Epoche.
Galilei.

Fassade des Lateran.



Fig. 1428. Die Kirche der Confolata in Turin. Phot. von Alinari, Florenz.

ein. Er hatte sechs Jahre in England studiert und war dort mit der klassizistischen Richtung bekannt geworden. Sein Entwurf erhielt von einundzwanzig Konkurrenzarbeiten den Preis. Eine einfache, aber wuchtige, schön rhythmisierte Komposition auf hohen Sockeln faßt vertikal die zweigeschossige Fassade zur Einheit zusammen: Seitenflügel von zwei Achsen, von Pilastern begleitet, ein etwas vortretender, giebelgekrönter Mittelbau von Säulen begrenzt, darüber eine Attika mit einer Achse und eine Balustrade mit großen Heiligenstatuen von Stein. In der Horizontale: unten fünf Eingänge mit geradem Sturz, im zweiten Geschoß eine offene Loggia mit ebensoviele rundbogigen Arkaden, — alles einfach, aber groß und würdig. Galilei entwarf auch die Cappella Corfini (Figur 1414) in der Laterankirche, eine der schönsten, geschmackvollsten und elegantesten Kapellen Roms, in griechischer Kreuzform, von glänzendster Ausstattung und reicher malerischer Wirkung in der Verbindung buntfarbigen Marmors mit vergoldeter Bronze. — Ferdinando Fuga (1699—1780) aus Florenz, welcher die Hauptfassade von S. Maria Maggiore 1743 umbaute, war nicht entfernt so glücklich wie Galilei; sie wirkt zwischen den sich anschließenden Palästen klein und unerquicklich. Besser ist sein Palazzo della Consulta, obwohl in den Verhältnissen und in der Formenbildung manches wenig befriedigt, während der Gesamteindruck nicht ungünstig (vgl. Einschaltbild). — Das Kasino der Villa Albani (Fig. 1415) führt noch einmal die freien, reichen Bildungen des Barocco vor. Es besteht aus einem zweigeschossigen Hauptbau mit einstöckigen Gallerien, welche sich zu beiden Seiten anschließen. Das Erdgeschoß ist eine offene von Rustikapilastern gegliederte Halle mit Rundbogen-Arkaden, welche auf zierlichen Säulchen ruhen. Auch das Obergeschoß besitzt eine Pilasterordnung und schließt mit einem Konsolensims und einer statuenbekrönten Balustrade ab. Carlo Marchionne baute seit 1758 das Kasino für die archäologischen Sammlungen des Kardinals Alessandro Albani.

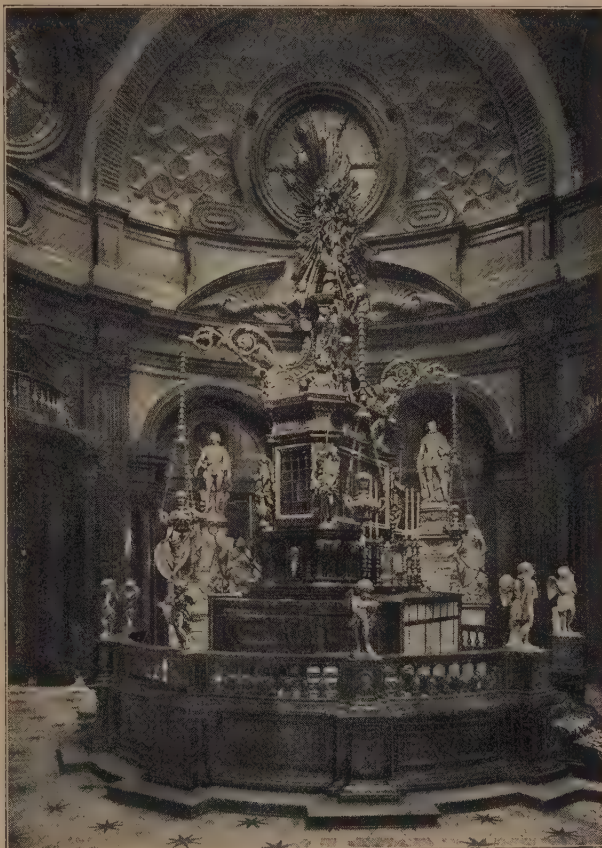


Fig. 1429. Cappella del Sudario, Turin. Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.

Cappella
Corfini.

Fuga.
Fassade von
S. M. Mag-
giore.

Kasino
Albani.

Marchi-
onne.

3) In Florenz und Mittelitalien.

Die Architektur in Florenz bietet keineswegs ein so scharf ausgeprägtes Bild, wie diejenige Roms. Der am meisten beschäftigte Künstler, welcher in den Barockstil einlenkte, war Bernardo Buontalenti, genannt Bernardo delle

Buonta-
lenti.



Fig. 1430. Kirche der Superga bei Turin. Phot. v. Noack, Genua.

Girandole (1536—1608) aus Florenz. In der Malerei war er Vafaris Schüler, in der Baukunst eiferte er Michelangelo nach. Seine architektonischen Werke sind ohne Genialität, ruhig, klar, geradlinig, aber oft langweilig, öde und poesielos. Im Kleinen liebt er allerlei, keineswegs glückliche Neubildungen, Segmentgiebel, deren Hälften in der Mitte des Thürsturzes ansetzen und dann auseinanderlaufen, Kapitelle, welche mit gefranzten Zeugen oder Fellen ausgelegt sind u. dgl. Das ihm eigentümliche Gebiet ist der Palast- und Villenbau. Der florentinische Palast hatte seit der Frührenaissance eine große Wandlung durchgemacht. Von den ernstesten, stolzen Bauten

eines Pitti, der Strozzi und Riccardi ist keine Rede mehr; der Palast nähert sich der gewöhnlichen Bürgerwohnung; nur die reichere Ausstattung und zuweilen die Größe machen ihn bemerklich. Unter Buontalenti's Bauten sind zu nennen der Palazzo Mannelli (1665), eine große dreigeschoffige Anlage, in römischer Weise ohne Pilasterordnung, aber mit reichen Einzelformen; das Casino Mediceo (Fig. 1388) und der sogenannte Palazzo Nonfinito (Fig. 1416), an welchem verschiedene Künstler arbeiteten, und dessen Aufriß für viele Florentiner Paläste vorbildlich ward. Von Buontalenti stammt der Gesamtentwurf und das Erdgeschoß mit der Rustica, von Scamozzi das Obergeschoß, der schöne Säulenhof von Cigoli. In den Villen Buontalenti's bewegt sich im Gegensatz zu den römischen reich ausgebildeten Kasinos und den genuesischen loggiengeschmückten Villen die Architektur in den einfachsten Formen, dagegen ist der Garten mit feinen landschaftlichen Reizen betont, so in den Villen Pratolino, Petraia (Fig. 1418) etc. Buontalenti ist auch der Schöpfer eines der schönsten Gärten Italiens, des Giardino di Boboli (Fig. 1417), vor dem Palazzo Pitti in Florenz, mit seinen wundervollen Höhen- und Fernsichten, Thälern und Hainen, Terrassen und Cypressenalleen. Buontalenti war endlich in Pisa (Palazzo Arcivescovile), Pistoia (Palazzo Baldi) und in andern Städten Toskanas thätig. Infolgedessen reichte sein und seiner zahlreichen Schüler Einfluß über ganz Mittelitalien bis in die Städte des Nordens. Der genannte Cigoli, eigentlich Luigi Cardi (1559—1613) aus Cigoli, Maler und Architekt, war im Baufach in Florenz und Rom viel beschäftigt. In der letzten Stadt

Palazzo
Mannelli.

Palazzo
Nonfinito.

Villen Pra-
tolino, Pe-
traia.

Garten Bo-
boli.

Cardi.

hinterließ er sein Hauptwerk, den Palazzo Madama, jetzt Senatshaus (Fig. 1419). — Matteo Nigetti baute (1604) nach einem Entwurf des Giovanni Medici die Cappella dei Principi, die Grabkapelle der toskanischen Großherzöge, ein Achteck mit hoher Kuppel, bemerkenswert wegen der verschwenderischen, aber geschmacklosen Marmortäfelung und Intarsien.

Palazzo
Madama.
Nigetti.
Capp. dei
Principi.

Bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts erhält sich die Architektur in Florenz und Toskana in ziemlich ruhigen, einfachen Formen, aber ohne große oder originelle Gedanken, um dann vollends zu verflachen.

In Modena baute seit 1634 der Römer Bartolommeo Avanzini († 1658) den Palazzo ducale, jetzt reale, welcher durch seine große Ausdehnung imponiert (Fig. 1420). Eine bedeutende Leistung ist der große Hof mit zwei Arkadengehöfen.

Modena.

Noch ist ein Meister zu nennen, welcher sich in Florenz als den größten Dekorationskünstler der Epoche erwies, Pietro Berrettini, genannt da Cortona, den wir als Maler kennen lernen werden. Mit genialer Leichtfertigkeit und mit blühendster Palette zauberte er seine religiösen und profanen Allegorien auf Decken und Wandflächen. Er hatte einige Säle im Palazzo Pitti auszufschmücken. Die Wände blieben glatt und leer, weil sie für die Bilder der Gemäldegalerie bestimmt waren. Auf die Decken malte er Mythologien in seiner leichten, flotten Weise und erfand dazu ein eigenes Dekorationsystem in Stuck (Fig. 1421). Die Wände schließen mit einem breiten, reichen Rahmen oder Konsolensims ab. Die große Hohlkehle darüber wird durch Zwergbogen, Kartuschen, Muschelwerk, Medaillons mit stark profilierten und reichst ornamentierten Rahmen zerlegt und durchsetzt. Die Füllungen erhalten vollfarbige Bildchen oder einfarbige Reliefs. Dazwischen rankt und schwingt sich allerlei Ornament. Ein Hauptbestandteil sind plastische Figuren, Gestalten der Mythe und Phantasie in allen denkbaren Bewegungsmotiven, tragend, sitzend, liegend, halb schwebend, — alles in kräftigen, schattigen Formen. Die plastischen Figuren und ein Teil des Ornaments bleiben weiß, anderes erhält schwere Vergoldung. Diese Dekoration reicht in die Decken und deren Malereien hinein, welche ihrerseits von den üppigsten, in der mannigfachsten Weise geschwungenen und ge-

Cortona.

Dekorati-
onsystem.
Pal. Pitti.

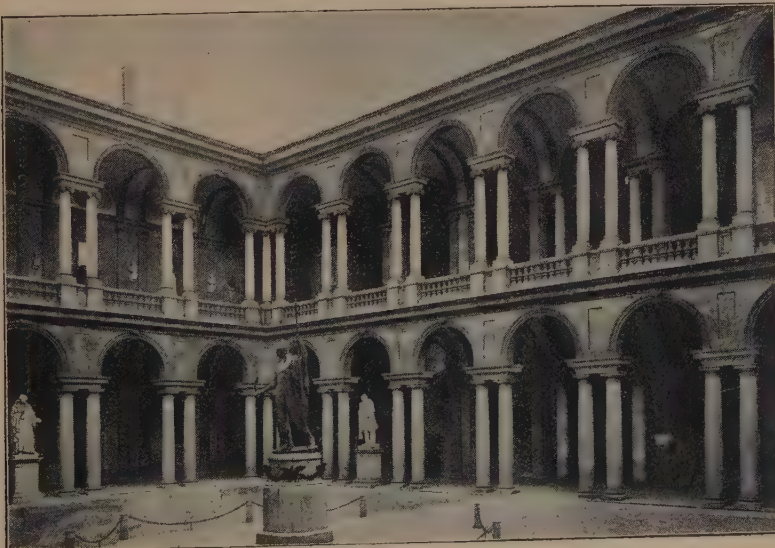


Fig. 1431. Hof der Brera in Mailand. Phot. von G. Brogi, Florenz.

brochenen Rahmen umschlossen werden. Es ist ein Schmuck von rauschender Pracht und Fülle, welcher auf die Folgezeit den größten Einfluß geübt und in den Prachtbauten aller Länder nachgeahmt wurde und heute noch beliebt ist. — In ähnlicher Weise schmückte Cortona auch die Kirchen, z. B. die Chiesa nuova, S. Carlo al Corso in Rom.

Chiesa nuo-
va, S. Carlo
in Rom.

4) In Oberitalien.

Genua. Die Architektur in Genua — und dies bezieht sich auf ganz Oberitalien — konnte ohne Mühe in die Richtung des Barocco einlaufen, da schon z. B. von Aleffio gesagt wurde, daß er gelegentlich den Barocco streife. Auch in dieser

Bianco. Periode ist es ein eingewanderter Künstler, Baccio di Bartolommeo Bianco (1604—1656) aus Florenz, welcher die Architektur der Genuesen am glänzendsten vertritt, — die Kunst der schlichten, nur mit wenigen, aber stark hervortretenden Gliedern ausgestatteten Fassaden, die Kunst der hohen, stolzen Treppenhäuser, der herrlichen Vestibüle, der Höfe, Loggien und Terrassen mit unvergleichlichen Perspektiven und Ausblicken. An der Via Balbi liegt eine Reihe der schönsten Paläste, welche zumeist von der Familie der Balbi gebaut wurden. Der erste ist der

Via Balbi. Palazzo Balbi Senarega nach dem Entwurf des Bianco (1604); im 18. Jahrhundert wurde er von Corrodi erweitert; der untere Portikus wird von 16 dorischen, der obere von ebensoviel jonischen Säulen getragen. Der Palazzo Durazzo-Pallavicini (Fig. 1423—1425), wahrscheinlich auch von Bianco, ist deswegen

Pal. Balbi Senarega. um so interessanter, da er noch, mit Ausnahme des Portals, die ursprüngliche 28 m lange Fassade bewahrt hat: zwei hohe, durch einen breiten und starken Gurt getrennte Geschosse, ohne dekorative Zuthaten, außer einem Balkon und einem sehr reichen weit ausladenden für die Untersicht berechneten Sims, dagegen an den Flügeln statt des Obergeschosses je eine freie, offene Loggia. Ueberraschend ist vollends das Innere; ein von Säulen getragenes Vestibül führt in den Säulenhof von großartiger Einfachheit, aus welchem eine Prachttreppe von Andrea Tagliafico (Ende des 18. Jahrhunderts) hinaufführt; sie erwarb dem Palazzo den Zunamen della Scala. — Eine weitere noch glänzendere Gründung der Balbi und wiederum ein Werk Biancos ist das frühere Jesuitenkolleg, die jetzige Universität. Die Fassade ist reicher gegliedert und dekoriert. Weltberühmt sind das Vestibül (Figur 1385) und der Hof (Figur 1422) mit offenen Hallen auf gekuppelten Säulen in zwei Geschossen, mit den herrlichen Treppen und offenen Terrassen im Hintergrund. Bekannt ist auch das Wort des Cicerone vom Säulenhof, daß ihn „die Phantasie kaum reichen und schöner denken kann. Durch Verdoppelung der Säulen bekommen

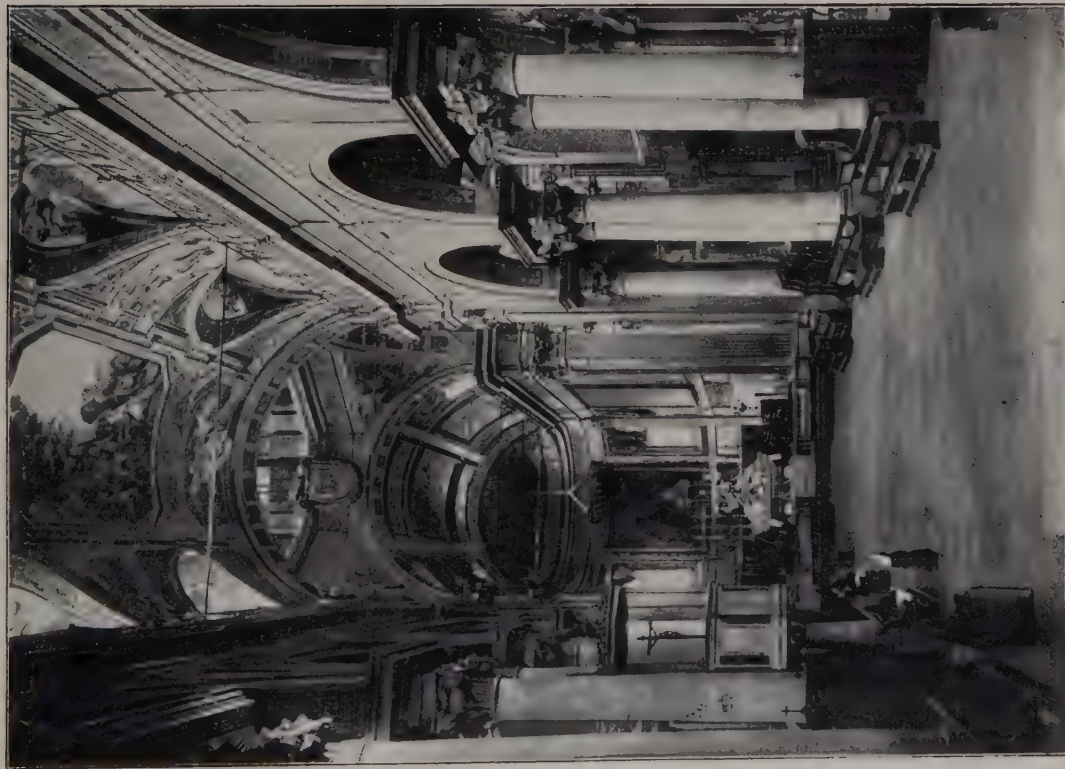
Pal. Durazzo-Pallavicini.

Universität.



Fig. 1432 und 1433. Neue Kathedrale von Brescia: Grundriß und Aeußeres.

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



INNERES VON S. M. DELLE VIGNE IN GENUA UND DER JESUITENKIRCHE IN VENEDIG.

Nach Photogr. von A. Noack, Genua, und Gebr. Alinari, Florenz.



ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



INNERES DER KIRCHE DER GEROLOMINI UND VON S. MARTINO IN NEAPEL.

Nach Photographien von G. Brogi, Florenz.





Fig. 1434. Gesamtansicht der Ifola Bella. Phot. von Alfred Noack, Genua.

die Intervalle durchgängig ein leichteres, das Ganze ein reicheres Aussehen; ... die Doppeltreppe hinter dem Hof scheint sich in luftige Höhen zu verlieren.“ (S. 353.) Andere hervorragende Paläste sind der Palazzo Marcello-Durazzo, jetzt reale, von dem Lombarden Angelo Falcone, der Palazzo Balbi, erst 1780 von Gregorio Petondi erbaut, der Dogenpalast oder Palazzo ducale, jetzt del Governo; nach einem Brande wurde der letzte von dem Tessiner Simone Cantoni umgebaut (1778); von ihm stammt die in einem klassizistischen Barock aus weißem Marmor aufgeführte Fassade, mit einem Mittelfalst, unten mit gekuppelten toskanischen, im Obergeschoß jonischen Säulen geschmückt; das Attikageschoß darüber mit den vorspringenden Mauerstreifen und den in Vierecknischen verpackten Miniaturstuckstatuen und den abschließenden Trophäen zeigt die ganze Ratlosigkeit des Künstlers. — Unter den Villen trägt Paradiso oder Villa Podenas (Fig. 1426) in den locker gezeichneten Zierformen den ausgesprochenen Charakter des Barocco. Das Obergeschoß öffnet sich in der Schmalseite in einer offenen Loggia mit überaus weich geschwungenen Arkaden. — Zwei Dinge sind bezeichnende Merkmale der derzeitigen Kirchen in Genua, einmal daß die Wölbungen nicht von Pfeilern, sondern von Säulenpaaren getragen werden, sodann die üppige, ja überladene Pracht an Gold und Marmor, womit alle Teile ausgestattet sind, so in der Ss. Annunziata, in S. Siro, S. Maria delle Vigne (vgl. Einschaltbild). Als Stuckatoren, Maler, Bildhauer in denselben erscheinen drei Carlone aus dem Tessin, Taddeo, Giovanni und Giambattista, welche in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eine vielfache Thätigkeit entwickelten.

Pal. Marcello etc.

Palazzo ducale.

Villa Paradiso.

Kirchen Genuas.

Turin beherbergt die merkwürdig feltamen Werke des Theatiners Guarino Guarini (1624 bis ca. 1685) aus Modena. In seiner Vaterstadt schuf er seine Jugendwerke, die nichts besonders Auffallendes an sich haben. Dann vernehmen wir nichts von ihm, bis er 1674 von Carlo Emanuele II., Herzog von Savoyen, nach Turin berufen wurde. Nach dessen Tode nahm ihn der glanzliebende Vittorio Amadeo I. (1675—1730) in Dienst. In den Werken, welche Guarino seither schuf, erscheint er wie ein zweiter Borromini, wenn er diesen nicht noch zu überbieten sucht. Dies Streben offenbart sich schon in den Palastbauten, in der Accademia delle scienze (1674), im Palazzo Carignano (1680) etc., doch weit mehr in den Kirchen. San Lorenzo ist ein Zentralbau, ähnlich der Kirche S. Ivo in Rom, ohne irgend eine gerade Linie

Turin. Guarini.

Profanbauten. Kirchen.

Capp. del
Sudario.

im Grundriß. Die Gnadenkirche Beata Vergine della Consolata (1679), welche Guarini über einer ältern Grundlage erbaute, setzt sich aus einem Oval und einem Sechseck zusammen (Fig. 1427 und 1428). In beiden Bauten sind die Wölbungsformen und die Kontraste in der Lichtwirkung sehr merkwürdig. Guarinis Hauptleistung ist die Cappella del S. Sudario (des Grabtuchs Christi), die Gruftkapelle der Herzoge von Savoyen, vom Dome nur durch eine Glaswand getrennt. Die Grabstätten befinden sich im Erdgeschoß, darüber erhebt sich ein marmorner Rundbau, auf welchem der Prachtaltar steht, welcher die Reliquie verschließt. Die sechsteilige Kuppel ist wieder die merkwürdigste Lösung mittels neuer geistreicher Wölbungsformen und eigentümlicher Lichtwirkungen. Dazu kommt der Kontrast zwischen dem schwarzen oder dunkelgrauen Marmor — nur die Kapitelle sind von Bronze — gegenüber den weißen Grabstatuen. Das alles wirkt eigentümlich zusammen und verleiht dem Raume eine tiefernste Stimmung (Fig. 1429).

Das überaus malerische Castello del Valentino (vgl. Einschaltbild), jetzt Ingenieurschule, entstand seit 1633; feine Anlage und seine hohen Dächer weisen bestimmt genug auf französische Vorbilder zurück.

Ein anderer bedeutender Künstler Filippo Juvara oder Ivara, geboren 1685 in Messina, gestorben 1735 in Madrid, welcher in Turin tätig war, lenkte in eine gemäßigte, ruhigere Richtung ein; er hatte zuweilen sogar klassizistische Anwendungen, doch bleibt der Gesamtcharakter seiner Werke barock. Seine vorzüglichste Leistung ist die Superga ([Fig. 1430] 1717—1731), Kirche

La
Superga.

und Kloster auf einem 678 m hohen Berge in der Nähe von Turin, vor dunkeln Nadelholzwaldungen, welche der Baumasse den günstigsten Hintergrund bieten. Das Kloster umfriedigt einen Rechteckhof. An der östlichen Schmalseite ist die Kirche angefügt, ein Rundbau mit einer aus dem Achteck entwickelten Kuppel. Diese ruht auf Pfeilern mit vorgeetzten Säulen. Der Tambour hat einen nur wenig kleinern Radius als der untere Rundbau, es fehlt daher dem Innern, das ohnedies frohlich wirkt, die Weiträumigkeit. Das Äußere gestaltet sich freundlicher, doch sitzt der Kuppelbau schwerfällig auf der Sockelrotunde; die Kuppel selbst schließt sich in der gefälligsten Kurve. Dem Rundbau ist, freilich ziemlich unorganisch, eine klassizistische Tempelhalle vorgelegt. An der Seite der Kuppel erheben sich zwei Türme mit Zwiebelhelmen. Die Superga ist eine Stiftung Amadeos II. infolge eines Gelübdes bei der Belagerung von Turin 1706, und diente zugleich als Gruftkirche für die Könige von Savoyen.



Fig. 1435. Von den Procurazie nuove in Venedig. Nach Originalzeichn.

Auch in Mailand waren die Ansätze zum Barocco längst gegeben, sowohl in der Konstruktion wie in der dekorativen Formenbildung. Der bedeutendste Meister ist Francesco Maria Ricchini, der vorzüglich in Mailand tätig war. In seinen Kirchenbauten und in Einzelheiten wie Thoren, Balkonen erging er sich zuweilen in sehr freien, ungezügelter Bildungen. In welcher edeln, vornehmen Einfachheit er aber auch zu zeichnen und zu entwerfen verstand, zeigt das frühere Jesuitenkolleg, der jetzige Palazzo di Brera (d. h. Brachland, weil sich der Baugrund früher außerhalb der Stadtmauer befand). Ausgeführt wurde der Entwurf erst seit 1651 von Quadrio Rossone und des Meisters Sohn Giovanni Domenico Ricchini. Die Fassade ist sehr einfach, ohne Pilasterordnung. Der Hof (Fig. 1431) im Innern, mit sieben zu fünf offenen Arkaden in zwei Geschossen auf gekuppelten unten toskanischen, oben jonischen Säulen, ist eine Leistung ersten Ranges; ohne alle dekorativen Zuthaten, aber erfüllt von Harmonie und musikalischem Rhythmus, stimmt er wie eine fließende Tonwelle den Beschauer. Auch im Palazzo Durini baute Ricchini einen eingeschossigen Säulenhof.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schufen die Grafen Carlo Borromeo und sein Sohn Vitaliano die Isola inferiore im Lago Maggiore zur Isola Bella (Fig. 1434), zu einem Zaubergarten um. Auch ein Palast im Barockstil fehlt nicht.

Der Frühzeit der Periode gehört in Brescia der neue Dom (Figur 1432 und 1433) an, ein vorzügliches Werk (1604) des Giovanni Battista Lantana. Der Grundriß stellt ein Rechteck in griechischer Kreuzform dar, über dessen Ostlinie die Chorpartie weit ausladet und die sonst streng durchgeführte zentrale Anlage beeinträchtigt; über der Vierung erhebt sich eine große, leicht aufschwebende Kuppel, welche erst 1825 ausgebaut wurde. Die dekorative Ausstattung ist sehr maßvoll, ergeht sich aber in etwas schweren Formen, die Raumwirkung ist großartig und vornehm. Die Fassade mit den gehäuften Säulen und Pilastern gehört einer späteren Zeit an.

In Venedig steht an der Spitze der Periode Vincenzo Scamozzi (1552—1616) aus Vincenza (?), der durch seine Schöpfungen teilweise noch auf dem Boden der Spätrenaissance steht. Daß aber die Ideen des Barocco ihn ebenfalls beherrschten, beweist die auffallende Erscheinung, daß

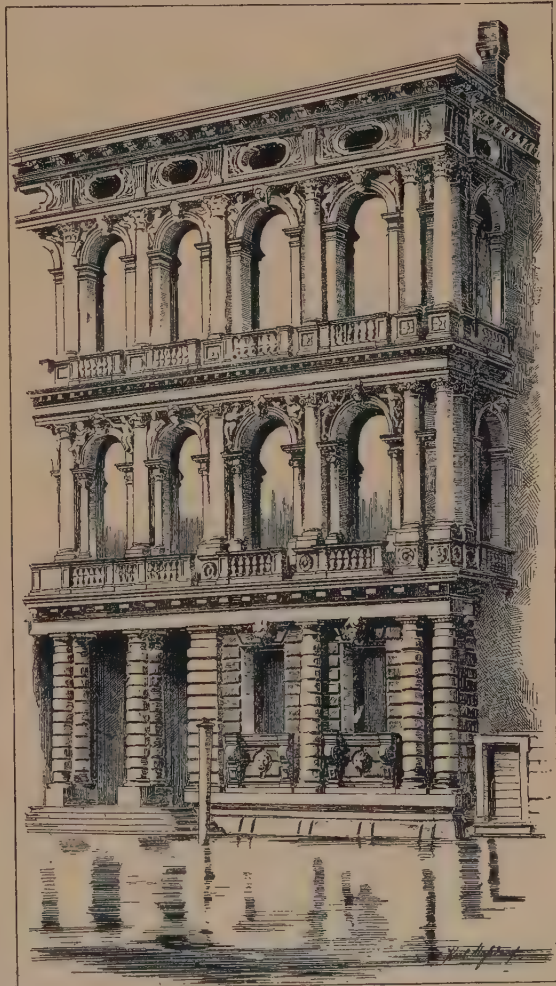


Fig. 1436. Palazzo Rezzonico in Venedig. Originalzeichnung.

Mailand.

Ricchini.

La Brera.

Pal. Durini.

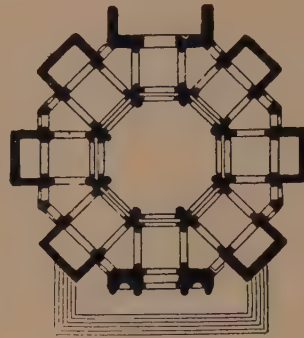
Borromeische Inseln.

Brescia:
neuer Dom.

Venedig.
Scamozzi.



Fig. 1437 und 1438. Grundriß und Aeußeres von S. M. della Salute, Venedig. Nach Originalzeichnung.



er in seiner regel-
festen architekto-
nischen Stillehre
(„Idea dell'Architettura universale“) zu den alten

Säulenordnungen eine sechste, Ordine eroica, eigener Erfindung hinzufügte, wel-

che sich nicht als lebenskräftig erwies. Scamozzi war theoretisch tüchtig geschult, dazu ein elastischer Geist, welcher das Schöne in allen Stilen zu würdigen und sich in seinen Schöpfungen verschiedenen Richtungen anzuschmiegen verstand. Er betätigte sich besonders im Palastbau. Eines seiner Hauptwerke in Venedig sind die Procuratie nuove (Fig. 1435), welche den St. Markusplatz an der Südseite begrenzen und sich daher an den zweigeschoffigen Bibliotheksbau Sanfovinos anschließen. Er fand, daß er mit Rücksicht auf die lange Bauzeile und gegen-

über den Alten Prokuratien eine dreistöckige Anlage wählen mußte. In den untern Geschossen hielt er sich an Sanfovino, änderte aber die Verhältnisse und wußte vollends das Obergeschoß nicht damit in Einklang zu setzen, worüber die Harmonie verloren ging. Der Palazzo Corner della Cà grande (vgl. Einschaltbild) wurde nach der Ueberlieferung 1532 von Jacopo Sanfovino gebaut, allein vieles weist auf ein späteres Entstehen und zwar auf die Kunst Scamozzis hin. Der Palast besitzt eine der schönsten und großartigsten Fassaden Venedigs. Es ist merkwürdig, wie fest, stolz und würdig die Obergeschosse mit den Säulenpaaren zwischen den Fenstern auf dem rustizierten Erdgeschoß mit den hohen Thoren aufrufen. Auch in Vicenza und Bergamo hinterließ Scamozzi Palastbauten. Im kirchlichen Baufach ist weitaus das Trefflichste der Entwurf zum Dom in Salzburg, wovon früher schon die Rede war.

Palladio hatte in Venedig feine einfache, vornehme, edle Architektur eingeführt, allein gegenüber der blühenden, bilderreichen Formsprache Sanfovinos, sowie gegenüber der auf den Lagunen altheimischen Vorliebe für dekorative Wirkungen machte er nicht Schule, und mehr als fast jede andere Stadt war Venedig dem Barocco zugänglich. Doch besitzt der venezianische Barock seine bestimmte Eigenart, der z. B. mit der Konstruktion eines Borromini nichts gemein hat. Er äußert sich, wie gesagt, im Uebermaß und in der Ueberfülle dekorativer Bildungen.

Pal. Corner della Cà grande.

Dekorative Richtung.

Der Künstler, welcher wieder auf diesen Geschmack einlenkte, war Baldassare Longhena (1604—1682) aus Venedig. Zwar sein erstes und berühmtestes Werk, die Votivkirche S. Maria della Salute ([Fig. 1437 und 1438] 1631—1656), ist in auffallend maßvollen, ruhigen Formen gehalten, welche im einzelnen an Palladio erinnern. Der Grundriß stellt einen merkwürdigen Zentralbau dar. Acht Arkadenträger tragen die innen achteckige, im Äußern runde, aus Holz konstruierte Kuppel, welche mittels je eines Paares hoher Halbkreisfenster in jeder Umfassungswand dem Innern reichliches Licht zuführt. Ein breiter achteckiger Gang macht die Runde um die Kuppel. In den beiden Achsecken der Hauptachse liegen der Eingang und der Chor, der durch eine kleinere Kuppel und zwei Türme als Heiligtum bezeichnet wird. Die sechs übrigen Seiten des Achtecks erweitern sich zu rechtwinkelig abgeschlossenen Kapellen. Die Disposition ist außerordentlich klar und regelmäßig und die Wirkung im Innern mit den wechselnden Durchblicken sehr günstig. Aber eine Raumbildung im Sinne des Barocco ist es nicht, da die Kapellen und mehr noch der Chor vom Hauptraum allzusehr abgelöst sind. Die Wirkung des Äußern ist ebenso groß wie eigenartig. Das Portal baut sich als klassischer Triumphbogen auf; die Kapellen, unten reich mit Pilastern gegliedert, schließen über den Halbkreisfenstern ebenfalls mit klassizistischen Giebeln ab. Die Kapellen dienen der Kuppel zugleich als Widerlager; zwischen und über ihnen wird der Seitenschub der Kuppelgurte auf Vorlagen mit riesigen Voluten abgeleitet, welche Bildwerke tragen. Darüber endlich wölben sich die

Longhena.
S. M. della
Salute.



Fig. 1439. Palazzo Pefaro, Venedig. Phot. von Sommer, Neapel.

Kuppeln im Halbkreise überragt von eigentümlichen Laternen. Die Salute bietet ein so eigenartiges Bild, daß es kein Wanderer mehr vergißt, so wenig wie S. Marco oder S. Giorgio Maggiore. Von nun an wurde Longhena von einem Werke zum andern freier (Fig. 1436). Die Verteilung der Massen und der Grundgedanke der Gliederung ist meistens gut und glücklich, die Formbehandlung genau, aber die Formenwahl oft ausgelassen. Die Fassaden zumal sind schließlich nur noch eine Fläche für allen Spuk des Ornaments. Longhenas beste Leistung auf dem kirchlichen Gebiete nach der Salute ist S. Maria ai Scalzi, die Karmeliterkirche, ein wirkungsvoller Langhausbau; die zwar aufdringliche, aber klar und fest disponierte Fassade wurde erst von dem Tessiner Giuseppe Sardi (Salvi) aus Marco bei Lugano ausgeführt (1683). Das Innere erhielt von dem Karmeliterbruder Giuseppe Pozzo, dem Bruder des Jesuiten Andrea, die köstlichste und üppigste Ausstattung. Den Höhepunkt dekorativer, die Architektur gänzlich überwuchernder Schaustellung bezeichnen S. Maria Zobenigo (1683) von Sardi, S. Moisè (1688) von Aleffandro Tremignan (Tremiglione), S. Maria dei Gefuiti ([vgl. Einschaltbild] 1715—1728) von Domenico Roffi etc. Die letzte Kirche übertrifft an kostbaren Intarsien, Gold- und Marmorschmuck fogar die der Scalzi.

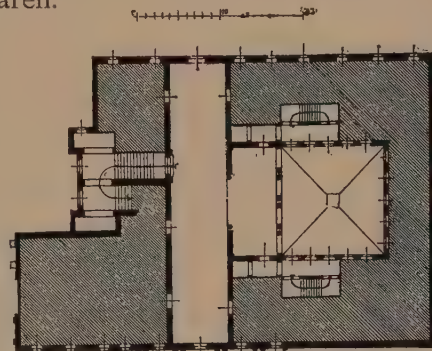
Longhena war nicht minder bedeutend im Palastbau. Sein glänzendstes Werk ist der Palazzo Pefaro (Fig. 1439), einer der gewaltigsten und prachtvollsten am Canal grande. Er erinnert in den Hauptdispositionen an den Palazzo Corner della Cà grande, in der reichen Fensterbildung an Sanfovinos Bibliothek, — ein königliches Haus großen Stils. In den gewaltigen Verhältnissen, über der trotzigsten Rustica des Erdgeschosses, fällt fogar die strotzende Vollkraft und Ueppigkeit der einzelnen Formen nicht auf. Nur darf die Plastik nicht allzu nahe und nicht für sich, sondern nur als Teil des Ganzen betrachtet werden. Durch Verdoppelung der Säulen an den Ecken und je neben dem zweiten Fenster einwärts wird die Mitte mit drei Achsen zwischen den Flügeln zu zwei Achsen herausgehoben. — Eine imposante Anlage zeigt auch der Palazzo Corner della Regina (1724), jetzt Leihhaus, von Domenico Roffi, ferner der Palazzo Labia ([Figur Pal. Labia. 1440 und 1441] 1720) von Andrea Cominelli.

5) In Neapel.

Die Kirchen aus den ersten Jahren der Barockperiode schließen sich noch ganz den Ueberlieferungen der Renaissance an, wie die Chiefa dei Gerolomini (vgl. Einschaltbild). Dionisio di Bartolommeo entwarf dieselbe 1592, Dionigi Lazzari führte sie seit 1602 aus, eine dreischiffige, in reichen, edeln Formen gebaute und dekorierte Anlage. Zweimal fünf Porphyrsäulen tragen die Arkaden des Mittelschiffes, auf welchem eine reichste, mit Reliefsen und Ornament geschmückte flache Decke ruht. In der Konstruktion und im Reichtum der Formen erinnern diese und spätere Kirchen Neapels an diejenigen in Genua. Die Stadt verdankt zum großen Teil ihr heutiges Aussehen dem Hauptbaumeister dieser Periode Cofimo Fanfaga (1591—1678) aus Bergamo, Bildhauer und Baumeister. Er arbeitete vorher in Rom; um 1626 kam er nach Neapel und blieb feither dieser Stadt treu. Fanfaga ist kein führendes, kein selbständiges Talent, sondern von verschiedenen Richtungen beeinflusst, aber ein tüchtiger, gewandter Praktiker mit ausgesprochener Vorliebe für reiche dekorative Wirkungen, wo die Mittel zu Gebot standen. Seine Werke, Kirchen (z. B. der Gefü, S. Maria Maggiore) (1657) und Paläste

(Palazzo Maddaleni, jetzt Bankhaus) sind zahlreich; zu den bekanntesten gehört San S. Martino. Martino (vgl. Einſichtsbild), die Kartäuserkirche. Die Leistung Fanfagas beſchränkt ſich auf den Umbau der Kirche und deren pracht- und farbenfrohe Ausstattung. Die Kirche ſtellt ein lichtvolles Langhaus mit drei Pfeilerarkaden und ebenſo viel Kapellen dar. Ueber den Bogen läuft ein geradliniger, an den Pilaſtern der Pfeiler verkröpfter Sims. In das durch Quergurte gegliederte Tonnengewölbe ſchneiden ziemlich hohe Fenster ein. In die Kappen und übrigen üppig umrahmten Gewölbefelder ſind Malereien eingefetzt. Alle Teile erhalten den reichſten Schmuck, die untern Partien die koſtbarſten Marmorintarſien; aus ſolchen und aus Plattenmoſaik ſetzt ſich auch der Bodenbeleg zuſammen. Man möchte die Räume überladen nennen, doch will das Wort gegenüber der harmoniſchen Farbenſtimmung nicht über die Lippe. Im Gegenſatze zu dieſer Farbenfreudigkeit ſtrahlt der kokette Kloſter- und Friedhof mit feinen Arkaden toſkanischer Ordnung und den halbdurchſichtigen Totenſchädeln oberhalb der Thüren im reinen Weiß des Marmors. Fanfagas edelſtes Werk iſt die Faſſade der Sapienza, der Univerſität; ſie beſteht aus zwei ſeitlichen Aufgängen zwiſchen hohen pilaſtergeſchmückten Pfoſten und einer mittleren offenen dreiteiligen Loggia mit anmutig und weich geſchwungenen Halbkreisarkaden auf Säulenpaaren.

Außerhalb Neapels baute Fanfaga die Kloſterkirche auf Montecaffino (ſeit 1649); die Anlage iſt dreſchiffig mit fünf Pfeilerarkaden, Kapellenreihen und einer Kuppel. Die allgemeine Diſpoſition im Aufriß, die



Montecaffino.
Kirche.

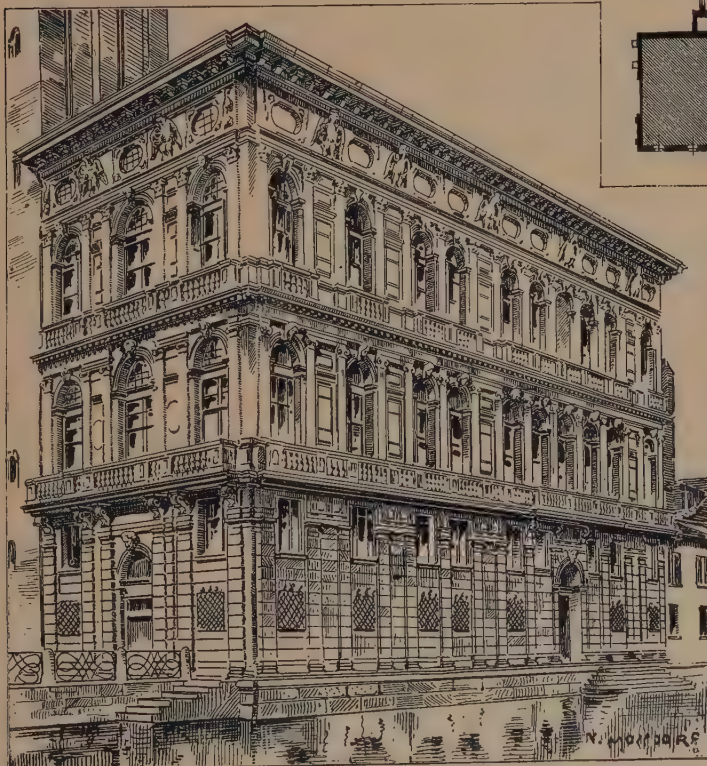
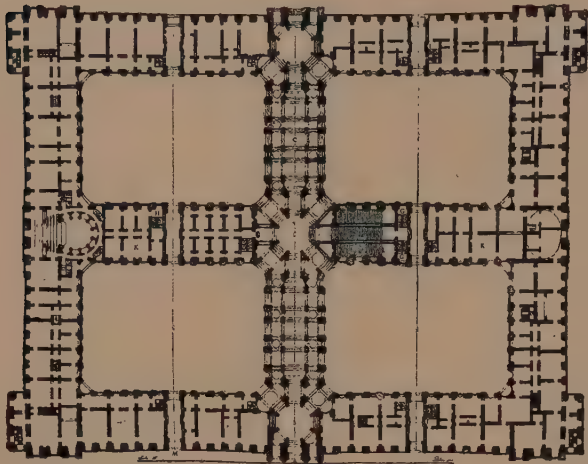


Fig. 1440 und 1441. Palazzo Labia ſamt Grundriß, Venedig. N. Originalzechn.

Auteilung der Gewölbefelder zwiſchen den Gurten und Kappen iſt ähnlich wie in S. Martino, nur iſt die Gliederung und die Formenbehandlung leichter, flüſſiger und noch mannigfaltiger als dort. So werden die Archivolten der Arkaden von Säulen getragen, welche auf den Pfeilerſockeln ſtehen. Alle untern Teile bis zum Hauptgeſims ſind in den reichſten Formen mit Plattenmoſaik ausgelegt, darüber beginnt die verſchwenderiſche Dekorati-on in Stuck und Gold,



Paradiso.

Fig. 1442. Grundriß des Schloßes in Caserta. Nach Durm.

welche den Malereien des Luca Giordano zur Folie dient. Trotz des Reichtums erscheint die Kirche infolge des Gleichgewichts in der Verteilung des Ornaments nicht überladen, aber die Raumwirkung wird durch die Ueberfülle allerdings beeinträchtigt (vergleiche Einschaltbild). Vor der Basilika bilden lange, offene Pilasterarkaden die Loggia del Paradiso, welche mit ihren wundervollen, Sehnsucht weckenden Fernsichten den Namen wohl verdient.

An den Schluß der Barockperiode und zum Uebergang in den Klassizismus führt das königliche Schloß in Caserta (Figur 1442 und 1443). Sein Erbauer war Luigi Vanvitelli, geboren zu Rom 1700, gestorben zu Caserta 1773, ein Sohn des niederländischen Malers Kasper von Wittel aus

Utrecht. Das genannte Schloß ist fein Hauptwerk, begonnen 1752, eine großartige Anlage, ein längliches Viereck, von 242 Meter Länge, 187 Meter Breite und 38 Meter Höhe, mit innern Kreuzflügeln, so daß vier Höfe entstehen. Die architektonischen Formen sind ziemlich rein, das Ganze aber doch freudlos. Die Glanzpartien sind die auf 64 Marmorfäulen ruhende Eingangshalle und die Haupttreppe mit dem Ausblick auf schöne Gärten, Haine und Wasserfälle.



Fig. 1443. Das Schloß in Caserta. Phot. von G. Brogi, Florenz.

II. IN DEUTSCHLAND.

I. EINLEITUNG.

1) Zur geschichtlichen Einführung.



Fig. 1444. Aus dem kaiserlichen Schlafzimmer in Schleißheim.

Italien, Frankreich, Spanien, England hatten den großen Vorteil einer stetigen, ununterbrochenen Entwicklung in Kunst und Litteratur. In Deutschland wurde die heilversprechende Entwicklung zuerst durch die Reformation plötzlich gehemmt und zum Stillstand gebracht, und als dann neue Keime sproßten, trat das ungeliche Verhängnis des dreißigjährigen Krieges ein, welcher die Folge der Ueberlieferung zerriß und Deutschland an den Rand des Verderbens führte. Nach dem Friedensschluß 1648 waren die deutschen Lande zum großen Teil völlig verwüstet, entvölkert, gren-

Ungunst
der Ver-
hältnisse in
Deutsch-
land.

zenlos verarmt und verroht. In der Kunst fehlte jeder Anschluß, fehlten der Mut und die Fähigkeit, etwas zu leisten.

Es zeugt von dem reichsten Schatz an gefunder Volkskraft, daß Deutschland nicht auf ein Jahrhundert brachlag, daß es im Gegenteil in sehr kurzer Zeit sich aufraffte und eine neue Blütezeit vorbereitete und einleitete. Der Antrieb ging von Habsburg, von Oesterreich, dessen Lande im Kriege weniger gelitten, und dem katholischen Süden aus. Nicht einmal zwanzig Jahre waren seit dem Friedensschluß in Münster vergangen, als die Türkenkriege begannen. Damit brach eine Heldenzeit an, welche hohen Schwung und Begeisterung und ein erhöhtes geistiges Leben weckte.

Auf-
schwung
nach dem
Krieg im
Süden.

Der Ansturm der Reformation gegen die alte Kirche Roms hatte diese wohl erschüttert, ihr tiefe und blutige Wunden geschlagen, allein sie nur zu neuer Jugend, zu innerer Reinigung, Erneuerung und Kräftigung geführt. Das Konzil von Trient (1545—1563) hatte viele Mißbräuche abgeschafft, viele Schäden geheilt, eine echte Reform an Haupt und Gliedern angebahnt, für die wissenschaftliche und standesmäßige Ausbildung des Klerus und die sittliche Hebung und Erziehung des Volks die weisesten Vorschriften gegeben. In den alten Orden besonders der Benediktiner und Cisterzienser erwachte neues Leben, ein außerordentliches wissenschaftliches und künstlerisches Streben, indessen der Protestantismus im Norden durch das Gezänk der Pastoren zerrißen und vielfach mit einem trüben, düstern, muckerischen Geist erfüllt wurde.

Neues
katho-
lisches
Leben.

Neue Blüte
der
Klöster.

Infolgedessen hatten der katholische Süden und der protestantische Norden in der Kunst auf lange Zeit eine verschiedenartige, getrennte Entwicklung, da sie in derselben verschiedene Anschlüsse suchten.

Neue An-
schlüsse
notwendig.

Der Zusammenhang mit der Vergangenheit war, wie eben gesagt, so gründ-

Bruch mit der Vergangenheit. lich zerfchnitten, daß es im eigenen Lande an Anknüpfungspunkten fehlte, da keine kunstbefähigten Meister zu finden waren. Es gab wohl hier und dort noch einen wagemutigen Deutschen, der bildnerischen Trieb in sich fühlte, aber die Leistungen sind oft so unglaublich unbeholfen, so arm an künstlerischem Verstand und Können, daß sie den Proben und ersten Versuchen der romanischen Zeit gleichen.

Im Süden Anschluß an Italien. Im katholischen Süden waren die Anknüpfungspunkte bald gefunden: in Italien. Die Beziehungen zu Italien hatten nie ganz aufgehört, am wenigsten in den österreichischen Ländern. Der Teil Italiens, welcher seit langer Zeit am meisten Künstler in alle Gegenden der Halbinsel ausgesandt, bis nach Rom und Neapel, das war der Südrhang der Alpen, die Lombardei, Como und die nähere und weitere Um-

Die oberitalienischen Meister. gebung. Aus diesen Gegenden zogen nun ganze Scharen von Künstlern nordwärts, Bautechniker, Stuckatoren, Dekoratoren, Maler, — feltener sind die Bildhauer, — in die österreichischen Länder, nach der Schweiz, Bayern, Schwaben, an die Fürstenthöfe und Bischofsitze, in die Stifte und größeren Städte. Sie brachten den blühenden, farben- und goldsprühenden, prächtigen Barock mit den weit- und hochräumigen Hallen, herrlichen Treppenhäusern, glänzenden Fassaden mit sich. Dieser Stil entsprach dem heitern, freien, frohen Wesen der Süddeutschen, entsprach damals doppelt und dreifach, da man die Religion mit neuem Eifer, mit dem Hochgefühl ihres erneuten, siegreichen Besitzes erfaßte, und weil überhaupt ein hoher Schwung und frischer Luftzug durch Zeit und Leben ging.

Einheimische Künstler im Süden. Darum ist es auch begreiflich, daß man sich auf die Dauer nicht von den italienischen Meistern bedienen lassen wollte. Nach kurzer Zeit regte sich heimische Schaffenslust; Baumeister zumal, weltlichen und geistlichen Standes, traten in sehr großer Zahl auf den Plan. Manchen derselben fehlte eine ausreichende akademische Fachbildung, aber sie waren tüchtige Techniker, bescheiden im Auftreten, aber von großen Baugedanken erfüllt, kühn und entschlossen im Wollen und Wagen, reich an glänzenden Erfolgen.

Bauluft. Es begann in den letzten Jahrzehnten des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, besonders an den Fürstenthöfen und in den Stiften, eine Bauhätigkeit, eine fast fieberhafte Bauluft, wie eine solche dafelbst noch nie gesehen worden, weder in der romanischen, noch gotischen Zeit. Die Kunstgeschichte hat bisher nur wenig, meistens gar keine Notiz davon genommen. Der erste, dem das hohe Verdienst gebührt, diese Kunstthätigkeit des Südens in ihrer Bedeutung erfaßt und demgemäß geschildert zu haben, ist Cornelius Gurlitt in seiner bahnbrechenden „Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland.“

Größe des süd-deutschen Barock. Der Aufschwung im Norden war überwiegend kühl verständiger, philosophisch-literarischer Art, im Süden entsprang er der Religion und der davon durchdrungenen allgemeinen Erhebung des geistigen Lebens, dem Herzen und dem Gemüte. „Darum schaute der Norden damals und schaut er noch heute, und mit ihm die moderne, vorzugsweise wissenschaftlich gebildete Welt auf die Vorgänge im „schwarzen“ Süddeutschland mit einer gewissen vornehmen Ablehnung nieder. Das (das ist, was in Süddeutschland geschaffen wird) ist zu unbefangenen, um durchbildet zu erscheinen, zu einfach künstlerisch empfunden, um als geistreich gelten zu können, zu sehr mit dem Herzen geschaffen, um den Erwägungen des Kopfes zu entsprechen. Da finden sich keine Theoretiker . . ., keine Pedanten der Regel, keine kunstwissenschaftlichen und kunstästhetischen Tüfteleien. Die große Malerschule des Südens, die tyroler, bayerischen, rheinischen und öster-

reichlichen Meister der Zeit etwa von 1680—1750 besteht wahrlich aus Männern, denen eine geachtete Stellung in unserer Kunstgeschichte zukommt, als sie bisher besitzen. Die denselben zur Seite stehenden, ihnen nicht ganz gewachsenen, aber an Formeninn und Handfertigkeit außerordentlich hochentwickelten Bildhauer, die Musiker endlich, welche in tausend katholischen Kirchen Anregung und treffliche Lehrer fanden, die Meister, welche einem Gluck, Haydn, Mozart den Sinn für die Töne im Busen erweckten — sie sind alle Zeugnis für eine tiefgehende Erregung des Volksgemüts, für eine viel zu wenig beachtete Entwicklungsstufe der deutschen Kultur. Während im Süden durch den dort doppelt erkältend wirkenden Rationalismus die bildende Kunst fast völlig erstickt wurde, verfiel sie im Norden in Fremdländerei und Verstandeskühlheit“ (l. c. S. 198 ff.). — Die Auffassung Gurlitts, dem man gewiß nicht Voreingenommenheit für katholisches Können und Schaffen vorwerfen wird, hat noch keineswegs durchgeschlagen. Am auffallendsten ist es, daß selbst Süddeutsche die Verdienste dieser Periode nicht erfassen, ja, derselben sich oft zu schämen scheinen, weil sie infolge einseitiger Parteinahme für diesen oder jenen Stil das Schöne und Gute in den andern zu erkennen und zu fühlen nicht mehr fähig sind.

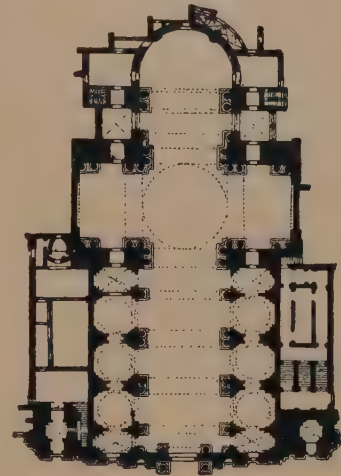


Fig. 1445. Grundriß der Theatinerkirche, München. Nach Dehio, Kunstgeschichte in Bildern.

Einseitige
Beurteilung
des Ba-
rock.



Fig. 1446 und 1447. Inneres und Aeußeres der Theatinerkirche, München. Phot. von F. Finsterlin.

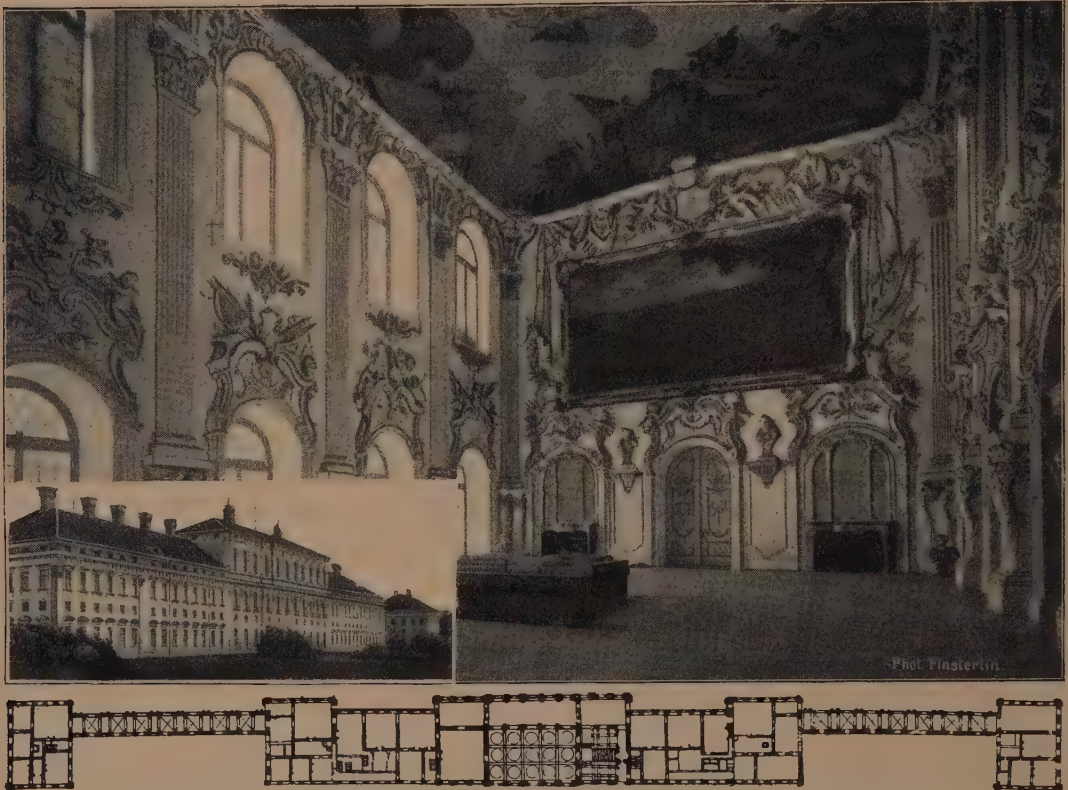


Fig. 1448 — 1450. Vorfaal, Aeußeres und Grundriß des Schloßes Schleißheim.

Anschluß
an die Hu-
genotten
im
Norden.

Kalte Bau-
weise der-
selben.

Im protestantischen Norden fehlte es nach dem dreißigjährigen Kriege ebenso sehr, ja, noch mehr an Anschlüssen als im Süden. Er fand dieselben in eingewanderten Hugenotten aus Frankreich oder Holland. Nach der Aufhebung des Edikts von Nantes (1685) wanderten an 50000 Familien nach England, Holland, Deutschland (Brandenburg, Pfalz, Hessen, Franken etc.) aus, darunter befanden sich manche Künstler. Dem hugenottischen Wesen entsprechend ist ihre Baukunst kalt, nüchtern, klassizistisch geradlinig, praktisch verständlich. Die Städte, welche sie anlegten, wie Mannheim, die Oberneustadt in Kassel etc., sind kenntlich an den nach der Schnur gezogenen Straßen, den einfachen, schmucklosen Bauten. Die ersten Werke, welche im Norden durch hugenottische Meister aus Frankreich und Holland entstanden, bilden daher einen vollen Gegensatz zum flotten, heitern und reichen Barock im Süden.

Allein diese trockene, eintönige Bauweise und die Deckung des Bedarfs mittels der Ausländer konnte auch im Norden nicht auf lange Zeit genügen.

Seit der gotischen Zeit waren Kirchen- und Rathausbauten die zwei bedeutendsten, immer von neuem gestellten Aufgaben, in welchen die Architektur ihr bestes Können erprobte; so war es noch in der deutschen Renaissancezeit; jetzt sind es Kirche und Palaß, das Residenzschloß des weltlichen und geistlichen Fürsten, und die Paläste der hohen Adelsfamilien und Günstlinge. Es ist eben die Zeit, wo die fürstliche Macht und die Ahnenreihe nach der Pracht und dem Luxus der Hofhaltung und der Wohnung bemessen werden sollen. Darum kam der Barock auch im Norden zur Herrschaft bald in etwas zurückhaltenden, bald

Aufnahme
des Barock
im
Norden.

in den blühendsten und freiesten Formen. Die Vertreter dieser Richtung sind neben Fremden ebenfalls einheimische Künstler, und darunter solche, welche sich hohen Ruhm erwarben, obwohl die meisten so wenig eine akademische Fachbildung befaßen, als die Mehrzahl ihrer Zunftgenossen im Süden.

Die zwei Mittelpunkte im Norden sind Berlin und Dresden; in Berlin hatten die letzten Kurfürsten und die ersten Könige in der Vorahnung der künftigen großen Geschichte Preußens der Stadt an der Spree bedeutende öffentliche Bauten und Anstalten zu geben und sich selbst entsprechende Fürstenwohnungen zu erstellen angefangen. In Dresden begann mit August dem Starken, dem Polenkönig, ein glänzendes Genußleben, das sich in weitabsehenden Bauprojekten nicht genug thun konnte.

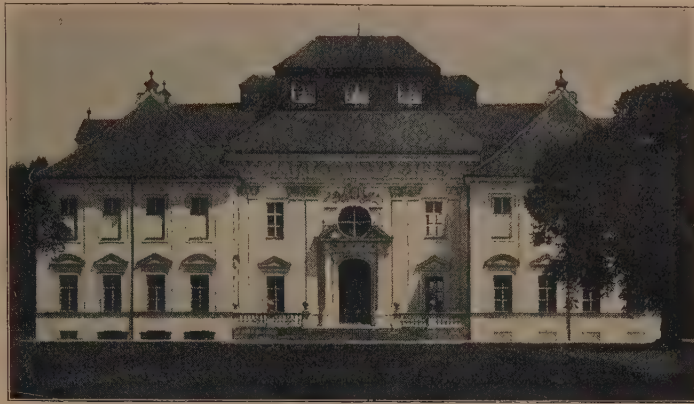


Fig. 1451. Lustheim bei München. Phot. von F. Finsterlin.

Eigene
Meister.

Die Vor-
orte Berlin
und
Dresden.



Fig. 1452. Dekoration aus dem südl. Billardsaal zu Schleißheim. Nach Aufleger & Mayerhofer, Innendekoration des k. Lustschlosses Schleißheim. München (L. Werner) 1895.

2) Die Epochen.

Nach den bisherigen Ergebnissen haben wir in der Geschichte des deutschen Barockstils die Entwicklung im Süden und im Norden auseinanderzuhalten und zwei Entwicklungsstufen zu unterscheiden; im Süden die Epoche des italienischen Barocks und die Epoche des Barocks einheimischer Meister, im Norden die Epoche der fremdländischen Kunst und die Epoche des deutschen Barocco.

Trennung
von Süden
und
Norden.

Die beiden Epochen greifen ineinander hinein, da längere Zeit ausländische und deutsche Meister nebeneinander arbeiteten.

Epochen
der frem-
den und
einhei-
mischen
Meister.

Während des dreißigjährigen Krieges stockte, wie bemerkt, fast alle künstlerische Thätigkeit. Nach dem Friedensschluß regte sich sehr bald die Baulust, sodaß der Beginn der deutschen Barockperiode mit dem Jahre 1650 datiert werden kann.

Eingreifen des Klassizismus. Viel schwieriger ist es, den Schluß der Periode zu bezeichnen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewann die Reaktion gegen den Barocco, eine antikifizierende Richtung, der nüchterne Klassizismus, immer mehr an Boden. Auch er ist ein fremdländisches Produkt, das, versetzt mit englischen Ingredienzen, aus Frankreich in Deutschland eingeführt wurde und teilweise auch durch französische Meister. Die klassizistische Richtung löste schließlich den Barock ab, etwa um 1750, doch soll diese Zahl ein ziemlich breites Grenzgebiet hüben und drüben bezeichnen.

Eingreifen des Rokoko. Lange bevor aber der Klassizismus herrschend ward, ungefähr seit 1720, wurde ein anderer „Stil“ aus Frankreich über den Rhein gebracht, der Rokoko. Er ist nur im uneigentlichen Sinne ein Stil, da er keinerlei eigene konstruktive Grundlagen hat und sich fast ausschließlich auf die innere Dekoration und Ausstattung der Räume beschränkt. Ohne eigenes strukturelles System verbindet er sich am liebsten mit der klassizistischen Richtung, welcher er die Außenarchitektur überläßt; anfangs übernahm er auch die innere Ausstattung von Bauten, welche in der Konstruktion und in der Außenarchitektur noch ganz dem Barockstil angehören. Diese Werke führen wir daher noch unter den Denkmalen des Barockstils auf, obwohl das Wesen des Rokoko erst später behandelt wird.

3) Die Eigentümlichkeiten des deutschen Barocco.

Empfänglichkeit für den Barock in Deutschland. Der Boden zur Aufnahme des Barockstils in Deutschland war längst zubereitet. Es hatte der deutschen Renaissance von Anfang an, wie dies oft bemerkt wurde, an einem festen konstruktiven Gefüge gefehlt; die Auffassung war eine mehr dekorative und formelle. Schon in ihrer Blütezeit wurden allerlei Bildungen aufgenommen, welche in den Formenkreis des Barocco gehören und vielfach rückwirkend auf Italien wurden.

Streben nach größerer Weiträumigkeit. Die Kunst der Konstruktion brachten die italienischen Meister mit aus ihrer Heimat und darin das Mittel, große, einheitliche Räume zu bilden. Darauf ging man in Deutschland noch entschiedener aus als in Italien, ja, es offenbart sich ein fast leidenschaftliches Streben und Suchen nach immer neuen Mitteln, um die Räume zu dehnen und zu verbreitern. In Deutschland war daher für die Kirchen die Durchführung eines geradlaufenden Simses über den Pfeilerarkaden mit einem regelrechten Tonnengewölbe darüber, wie im Gefü und überhaupt in den italienischen Kirchen, nie beliebt. Man wollte die Seitenschiffe oder die Kapellenreihen fast zur Höhe des Mittelschiffes aufführen; darum haben die Pfeilerarkaden, welche sich gegen die Seitenkapellen öffnen, annähernd dieselbe oder die ganz gleiche Höhe, wie die Bogen des Mittelschiffes, und das Hauptgesims begleitet die hohen und weiten Kurven der Bogen und macht wie die Züge eines Mäander die Runde in den Seitenkapellen. Es leuchtet von selbst ein, daß die Kirchen dadurch erst recht eine freie, luftige Weit- und Hochräumigkeit erlangen und dazu die herrlichsten Durch- und Weitblicke. Die in solchen Fällen zwischen vier Arkadenpfeiler eingehängten Gewölbe gewinnen die Gestalt von quer über das Mittelschiff gelegten Tonnen, da der Pfeilerabstand in der Hauptachse größer ist als in den Querachsen, wie z. B. in Weingarten. Doch auch damit gaben sich die deutschen Meister noch nicht zufrieden. Um die Pfeiler möglichst weit und in gleichen Abständen auseinanderrücken zu können, führte man die Rundkuppelwölbung in größerer Zahl ein oder führte sie folgerichtig überall durch; waren die seitlichen Pfeilerabstände etwas geringer, so wandte man Ovalekuppelgewölbe an, so in

Aufhebung des geraden Simses. Entwicklung der Seitenschiffe.

Quer gelegte Tonnen.

Konstruktion mit Rund- und Ovalkuppeln.



Fig. 1453. Inneres des Domes zu Paffau. Photogr. von A. Adolph, Paffau.

Einfiedeln, Neresheim, Ottobeuren, was alles im Interesse der Frei- und Großräumigkeit und eines rhythmischen Wechsels der Konstruktionsformen geschah. Die deutschen Baumeister gingen folglich in der Konstruktion über die italienischen Barockkünstler weit hinaus, sie erreichten daher auch die höchsten Ziele des Barocco viel besser und in viel großartigerer Weise als die italienischen Architekten, und sie haben in groß-, hoch-, frei- und weiträumigen Kirchen Erfolge aufzuweisen, welche die der Südländer durchaus übertrumpfen.

Auch in der Längenausdehnung der Kirchen gingen die deutschen Baukünstler meistens weiter, indem sie diesseits und jenseits des Querschiffs mit der Kuppel mehr Pfeilerarkaden einfügten, als dies in Italien üblich war. Dadurch wurde die Geschlossenheit des einheitlichen Gesamt-raums etwas gelockert und ebenso die enge Verbindung zwischen Zentralanlage und Langhausbau. Es sind dies zwei hohe Vorzüge mancher italienischer Barockkirchen; das Höchste wird erreicht, wenn sie sich mit der Größe der deutschen Barockkonstruktion zusammen finden, wie beispielsweise in der Stiftskirche zu Ottobeuren, welche bei außerordentlichen Verhältnissen nicht lang ist, und darum



Fig. 1454 u. 1455. Grundriß und Aeußeres der Hofkirche in Dresden.

eine merkwürdige, einheitliche Geschlossenheit und eine über alles erhabene Weiträumigkeit zeigt. Bei langgedehnten Anlagen war die Einführung hellen Lichtes eine Hauptaufgabe der Baumeister. Das gelang bei der beliebten Hochkonstruktion in den meisten Fällen unschwer, da man über den untern Fenstern solche in den hochaufgeführten Seitenschiffen oder über den Kapellen anbringen konnte. An den letztern Stellen wurden oft riesige Halbkreisfenster angelegt, um das reiche, sich harmonisch und ruhig verteilende Oberlicht zu erhalten. Den Bauten wird dadurch der Charakter doppelgeschossiger Anlagen gegeben. Werden die untern Fenster durch einen umgehenden Laufgang (Gallerie) entzweigefschnitten, so betonen die Lichtöffnungen drei Geschosse.

Neben den Langhausbauten rücken die Zentralanlagen in den zweiten

Größere
Länge der
Kirche.

Beleuchtung.
Oberlicht.

Zentral-
bauten.

Plan, da sie weder durch ihre Zahl noch Größe besonders hervorragen, doch giebt es darunter einige köstliche Werke, z. B. die Stiftskirche in Ettal.

Vom protestantischen Kirchenbau wird am füglichsten später im Zusammenhang mit dem bedeutendsten Denkmal desselben gehandelt.

Protestan-
tischer
Kirchen-
bau.

Wenn schon in der allgemeinen Einleitung vor dem Mißgriff gewarnt wurde, den Barockstil nach Werken zu beurteilen, welche auf den Grundlagen früherer Stildenkmale errichtet wurden, so ist diese Vorsicht hier in erhöhtem Grade geboten. In Deutschland wurden besonders viele romanische und mehr noch gotische Kirchen „barockifiziert“. Sie machen meistens einen unerfreulichen Eindruck; die fatte Dekoration erscheint beim Mangel an Weiträumigkeit aufdringlich und schwülstig, mögen auch die Motive gut sein, wie etwa im Dom zu Würzburg, in St. Emmeram in Regensburg und sehr vielen Stiftskirchen.

Unter den religiösen Bauten nehmen sodann die Stifte und Klöster der Benediktiner, Cisterzienser, Prämonstratenser, Chorherren, ferner die Kollegien der Jesuiten den ersten Rang ein. Wenige derselben und auch diese nur in einzelnen Partien, erhielten eine höhere architektonische Ausbildung. Ihre bisweilen imposante Wirkung beruht hauptsächlich auf der Wiederholung der gleichen Motive in oft außerordentlich langen Bauzeilen. In den meisten Stiften wurden, außer der Kirche, einige Innenräume architektonisch besonders ausgezeichnet, wie der Haupteingang, das Refektorium, besonders die Bibliothek; es gehörte zum Ehrgeiz und berechtigten Stolz jedes Klosters, dieselbe nicht nur mit den reichsten litterarischen Schätzen, sondern auch architektonisch möglichst glänzend auszustatten. Jedes größere Stift hatte auch seinen Festsaal, Kaiserfaal, einen nach der Kirche größten und reichstge schmückten Raum. Dazu kamen glänzender ausgestattete Gastzimmer, „Landeshauptmannzimmer“, „Kaiserzimmer“ für hohen und höchsten Besuch. Die Zelle des Mönches blieb bescheiden und einfach, die Repräsentationsräume dagegen sollten eine gediegene Vornehmheit zeigen.

Stifte und
Klöster.

Deutschland erhielt in der Stilperiode des Barocco und in der Uebergangszeit zum Rokoko seine glänzendsten, prachtvollsten Fürstenresidenzen, Schlösser und Paläste. Es wird die Auswahl des Besten, Großartigsten und am meisten Charakteristischsten recht schwer sein, so groß ist die Zahl. Dieselben besitzen viel mannigfaltigere Grundrißformen als die italienischen; im Aufriß sind sie prächtiger und in den Umrissen, besonders der Dachgestaltungen und der Massenanordnung bewegter, malerischer. Der Italiener hat mehr Sinn für das Monumentale,

Kunstgeschichte, I. Bd.



Repräsen-
tations-
räume.

Schloß-
bauten.

Fig. 1456. Stift Haug in
Würzburg. Phot. von
Römmeler & Jonas in Dresden.

fein Auge umfaßt und überblickt das Ganze; der Deutsche freut sich mehr am Einzelnen, an den Teilen und liebt darum auch mehr die reiche ornamentale Ausstattung des Einzelnen. Im Gange der Entwicklung wurde immer mehr Bedacht genommen auf eine geeignete, der Repräsentation und der Bequemlichkeit dienende Grundrißbildung, wofür die Franzosen über Gebühr maßgebend wurden.

II. DIE DENKMALE DES BAROCKSTILS IN DEUTSCHLAND.

1) Die Werke italienischer Meister in den süddeutschen Ländern.

Katho- Die italienischen Meister, von welchen sofort die Rede sein wird, standen bis auf wenige Ausnahmen im Dienste katholischer Bauherren und Auftraggeber, darum werden im Folgenden auch Landesteile angegeschlossen, welche geographisch und politisch nicht zu Süddeutschland gehören. Der Anschluß an Italien war in diesen Gegenden nicht bloß durch uralte vielfache Beziehungen gegeben, sondern auch durch den Orden der Jesuiten vermittelt. Diese hatten die Kunst Italiens schon in der Renaissancezeit nach Deutschland gebracht und gehörten auch jetzt mit zu den ersten, welche an die Ueberlieferung anknüpften.

München.

Die kunstreichsten Mittelpunkte waren München, Prag, Wien.

Theatiner-
kirche.

Schon vor dem dreißigjährigen Kriege waren die Fürsten Bayerns die einsichtsvollsten und hochherzigsten Hüter und Förderer der Kunst. Infolge eines Gelübdes beschloß der Kurfürst Ferdinand Maria (1663) den Bau der Hofkirche zum hl. Kajetan (Fig. 1445—1447). Agostino Barella († 1679) aus der Bologneser Schule wurde berufen; er machte den Entwurf und begann den Bau. Ihm folgte der Graubündner Enrico Zuccali (1643 (?)—1724), dem wohl die Ausstattung des Innern und der untere Teil der Schaufseite angehört; François Cuvilliers

vollendete sie (1767) hundert Jahre nach der Gründung der Kirche. Der Grundriß folgt dem Schema des Gefü. Fünf Pfeilerarkaden, darunter zwei kleinere am Anfang und Schluß, führen zum weiten Kuppelraum und Querschiff; der Chor setzt sich aus einem Joch und der halbkreisförmigen Apsis zusammen. Die ungleichen Pfeilerabstände bedingen stärkere und schwächere Träger, wodurch ein rhythmischer Wechsel entsteht. Den Pfeilern sind Säulen vorgelegt. Die Stuckdekoration des Innern ist sehr reich, aber derb und aufdringlich. Die Beleuchtung ist unzureichend, die Stimmung kalt. Das Äußere ist wirkungsvoll, die große Kuppel in schöner Kurve

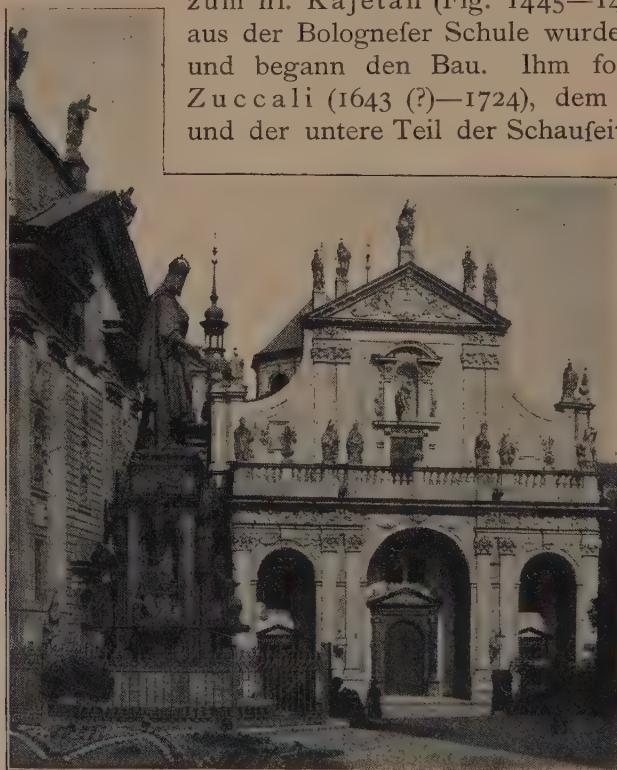


Fig. 1457. Salvatorkirche in Prag. Photographie von Stengel & Co., Dresden.



Fig. 1458. St. Peterskirche in Krakau. Photographie von Römmler & Jonas, Dresden.

geschlossen. Die Türme stehen fast zusammenhangslos neben der Fassade, wodurch diese eine ungemeßene Breite gewinnt.

Barella foll auch am Schloß Nymphenburg (begonnen 1663) bei München gebaut haben, Zuccali am einfachen Schloßchen Luftheim (1684 [Fig. 1451]). Viel bedeutender ist das durch Alleen damit verbundene Schloß Schleißheim (Fig. 1448—1450; Fig. 1452). Schon Wilhelm V. hatte dafelbst einen Herrenfitz gegründet, welcher unter Maximilian I. (1598—1651) durch Peter Candid umgebaut wurde. Kurfürst Max Emanuel (1679 bis 1726) begann nach den Plänen Enrico Zuccalis feit 1701 den neuen Prachtbau. Durch den spanischen Erbfolgekrieg und die Verbannung des Fürsten wurden die Arbeiten unterbrochen. Der spätere Bauführer war Joseph Effner aus Dachau († 1745). Seit 1716 begann nach feinen Entwürfen die Aus-

Nymphen-
burg.

Luftheim.

Schleiß-
heim.

stattung der Innenräume. Die Prachttreppe wurde erst von König Ludwig I. eingefetzt. Das neue Schloß ist eine langgestreckte Anlage; sie besteht aus einem viergeschoßigen, reichern, mit Pilastern und freiem Ornament ausgestatteten Mittelbau von elf Achsen; daran schließen sich einfachere Flügel; diese hinwieder sind mit zwei äußern Pavillons durch niedere Gallerien verbunden, welche auf der Gartenseite sich zu offenen Arkadengängen gestalten. Der Grundriß erinnert an den des Kasino der Villa Albani; er berücksichtigt weniger die bequeme Wohnlichkeit als die malerische Perspektive. Das Aeußere ist sehr einfach gehalten, nur das Rifalit des Mittelbaues ist durch Pilasterordnungen bereichert. Das Innere ist eine der tüchtigsten, edelsten, reizendsten Leistungen der dekorativen Barockkunst. Die fruchtbarste, glücklichste Phantasie erfand alle die Motive: Linienornamente, Blatt- und Fächerformen, Zeuggehänge, Grottesken, untermischt mit figürlichen Medaillons, Hermen, Masken, durchzogen von dekorativ aufgelösten Architekturgliedern, Pilastern, Konfolen, Simsen; der reinste Geschmack führte den zeichnenden Zauberstift, und die fauberste, vollendetste Technik schnitt die tausenderlei Dinge in Holz oder modellierte sie in Gips auf den Wandflächen. Schleißheim ist in dieser Hinsicht eine vorzüglichste Schule der Geschmacksbildung und eine unerfchöpfliche Fundgrube edelster Motive. Zauberisch wirkt vor allem die Ausstattung des kaiserlichen Schlafzimmers und der beiden Billardfäle. Unter den Stuckatoren in Effners Diensten werden genannt: der Wessobrunner Johann Zimmermann, Johann Georg Baader, Franz Marazi, besonders Charles Dubut; unter den Malern erscheinen Giacomo Amiconi, Kosmas Damian Asam, Gottfried

Fürsten-
feld.
Dom in
Paffau.

Nikolaus Stuber, Paul Waxschlunger, welcher die Flachdecke eines Kabinetts im Südfügel so zauberisch reizend mit Jagdmotiven, Vögeln und freiem Ornament bemalte. — Ein anderer Italiener, Giovanni Antonio Viscardi, bayerischer Hofbaumeister, baute das Theatinerkloster, entwarf die Dreifaltigkeitskirche mit der ausschweifenden Fassade, den Bürgerkongregationsaal (?), das Kloster zu Fürstenfeld (begonnen 1673); von der Stiftskirche wird später die Rede sein.

Der neue Dom in Paffau (Fig. 1453) an Stelle des 1662 durch Feuer zerstörten frühern romanischen Baues entstand seit 1664, teilweise auf den Grundlinien desselben, nach dem italienischen Typus mit geradem Hauptfims. In der Disposition des Chores mit den schmalen konstruktiven Gliedern und den hohen Fenstern klingt die mittelalterliche Anlage in wirksamster und glücklichster Weise nach. Der Architekt war Carlo Luragho (1638—1670) aus Fermo. Im Jahre 1680 neuerdings durch einen Brand beschädigt, wurde der Dom durch einen andern Meister vollendet; Andrea Solari baute seit 1694 die Marmorportale an den Langseiten und die Obergeschosse der Türme. Die Stuckierung des Innern beforderte seit 1680 Carlo Antonio Carlone aus Mailand, gestorben 1708 in Paffau. Die Dekoration ist sehr reich mit stark vortretenden und verkröpften Linien. Die besonders häufige Verwendung von Figuren ist charakteristisch für den Bildhauer-Architekten: Engel mit Schrifttafeln stehen auf dem Gebälk der in die Pfeilerarkaden hineingestellten jonisierenden Pilaster, allegorische weibliche Gestalten sitzen auf den Archivolten der Pfeilerarkaden, Telamone tragen über den Pilastern die Kröpfungen des Simfes, Propheten treten neben die Ansätze der Quergurte. Alles, das Figürliche wie das Ornament, ist mit großem Geschick und in edeln, aber sehr aufdringlichen, überall an die Renaissance anklingenden Formen ausgeführt; es giebt dem Innern ein reiches, belebtes, freudvolles Leben. Auch die Raumwirkung, gehoben durch die bewegten, malerischen Linien der Kuppelwölbungen des Mittelschiffs, ist bedeutend, aber beeinträchtigt durch die niedern Abseiten. Die Fassade erinnert an die Münchener Theatinerkirche.

Außerordentliche Anerkennung fand bei den Zeitgenossen Antonio Petrinis († 1701) Kirche des Stifts Haug (Fig. 1456) in Würzburg, was sich weniger aus seiner Architektur als aus der Neuheit des Barockbaues und seines imposanten, dominierenden Aeußern mit der schönen aus dem Achteck entwickelten Kuppel und den hohen Türmen erklärt. Die Bildungen und Formen sind steif, nüchtern und schwer. Wie unschön stehen die dreifach verjüngten Turmhauben auf den massigen viergeschoßigen Unterbauten! Ebenso eintönig ist die Mittelpartie



Fig. 1459. Stift Garsten. Photographie von A. Beer, Klagenfurt.

der Fassade. Auch im Innern fallen die wuchtigen Glieder auf, während die Lichtwirkung vorzüglich ist. — Von Petrini stammt wohl auch die St. Stephanskirche in Bamberg auf den Planlinien eines mittelalterlichen Baues. Nicht einfacher, aber ruhiger erscheinen Petrinis Profanbauten in Bamberg, das Gymnasium (1687 bis



Bamberg.

Fig. 1460. Festsaal im Stifte Klosterneuburg. Phot. von J. Wlha, Wien.

1689), die Münze (1699); am Dietrichspital und mehr noch am Juliuspital (1690—1704) erhebt er sich in den großen, ruhigen Linien zu monumentalen Wirkungen. — Valentino Pizani († 1719) baute in Bamberg die Neumünsterkirche (1711—1719) mit einer sechsseitigen Kuppel; bemerkenswert ist die reich mit Säulen, Pilastern, Statuen, Reliefsen, Nischen, Fensterverdachungen geschmückte Fassade, deren mittlerer Teil in ziemlich starker Kurve einwärts geschweift ist. — In Franken war auch der Jesuit Pozzo thätig. Er soll über den Grundlinien eines mittelalterlichen Baues die Kirche seines Ordens zu St. Martin in Bamberg entworfen und gebaut (?) haben. Die Kirche besitzt weder im Grundriß noch im Aufbau und in der formalen Ausgestaltung etwas, das seinen freien, bautechnischen Grundsätzen entspricht. Nur die Fassade fällt auf durch die stark dekorative Haltung in den heraus- und zurücktretenden Baumassen, sie gewinnt aber gerade dadurch einen interessanten Reiz; im übrigen entspricht sie der Raumgliederung des Innern.

Ein Hauptwerk der ganzen Periode, durch die äußere und innere Gestaltung merkwürdig, ist die katholische Hofkirche in Dresden (Fig. 1454 und 1455). Gaetano Chiaveri, geboren 1689 zu Rom, gestorben zu Foligno 1770, ein Kunstgenosse Fugas, wurde von August III. nach Dresden berufen, um 1738 den Bau zu entwerfen und aufzuführen; 1750 rückte Johann Christoph Knöffel (1686—1752) aus Dresden an seine Stelle ein; Julius Heinrich Schwarze führte den Chor und den Turm aus. Der Grundriß stellt ein Rechteck dar mit abgebrochenen Ecken und mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen an den Schmalseiten für den Turm über dem Eingang und einem ovalen Sakristeibau im Osten. Auch der mittlere Hauptraum schließt an beiden Schmalseiten in Halbkreisen ab. Um denselben herum läuft ein Gang mit Emporen für den Hof, dann erst folgen die niedrigeren Seitenschiffe. Die vier Ecken sind als Kapellen ausgenützt. Tonnengewölbe überdecken alle Räume. Die Anlage ist gegenüber ihrer Bestimmung sehr geistreich, die Einheit des Raumes aber wird aufgehoben. Das Äußere, einzig in seiner Art, stellt einen herrlich gegliederten, klaren Bau dar; über dem Umgang und den Abseiten strebt stolz und kräftig der Mittelbau empor, unten wie oben mit Pilasterordnungen, Gallerien und Statuen reich geschmückt. Ebenso vorzüglich ist die Fassade ent-

Hofkirche
in Dresden.

wickelt; der Turm auf ovaler Grundlage ist vollends ein Meisterwerk ersten Rangs, unten mächtig aber durch Nischen belebt, oben durchbrochen, zierlich, leicht, schwungvoll, bis zum gefällig geschweiften Steinhelm, — vielleicht der schönste Barockturm.

Schleſien.

In Schleſien, das künstlerisch unter dem Einfluß von Prag stand, finden sich manche bedeutende Werke im italienischen Barocco. In Obersitzko und in Owinsk führte Pompeo Ferrari in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zwei Kuppelbauten über zentralen Anlagen aus.

Zentral-
anlagen.

Prag.

Prag zeichnet sich durch viele großartige Bauten aus. Mit dem Klerus wetteiferte in der Baulust der hohe Adel, welcher sich in Oesterreich durch Bildung wie durch ein feines, hohes, vornehmes Wesen hervorthat. Einer der vielbeschäftigten Meister war der Erbauer des Passauer Domes, Carlo Luragho. Das Stift der Kreuzherren (1660) und die anstoßende interessante Zentralanlage, die Kirche des hl. Franz von Assisi werden ihm zugeschrieben, einfache, ruhig und in strengern Formen gehaltene Bauten. — Der großartigste Profanbau ist das Palais Czernin auf dem Hradſchin, jetzt Kaſerne. Die 144 m lange Fassade über dem trotzig rusticierten Erdgeschoß wird durch mächtige Dreiviertelfäulen gegliedert, welche die drei obern Stockwerke zusammenfassen; stark entwickelte Kapitelle, Gebälkglieder, ein Konſolensims in Verbindung mit Mezzaninfenstern bändigen die gewaltig auftrebende Kraft. Auffallend ist nur, daß für jede Säule ein eigener Sockel vorgemauert ist. Ein großes, starkes Wollen spricht aus der kraftstrotzenden Baumasse. In den beiden innern Höfen geht aber die Architektur bis zum Derben und Ungefügen. Als Architekt wird Giovanni Simonetti (1652 — 1716) aus Roveredo genannt; andere schreiben den Bau dem G. B. de' Roffi und Francesco Caratti zu. — Zwei Gründungen der Jesuiten, das Kollegium in der Neustadt, wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und das Clementinum in der Altstadt (1653 — 1711) wurden wohl auch durch italienische Meister ausgeführt. Beide zeichnen sich durch großzügige Fassaden mit energischen Pilastergliederungen aus. An das Clementinum stößt die Salvatorkirche (1578—1602), von schwerer Gliederung im Innern und mit einer achtfseitigen Kuppel. Die Fassade (Fig. 1457) dagegen wiederholt noch einmal die einfachen,

Palais
Czernin.

Jesuiten-
bauten.



Fig. 1461. Fassade d. Domkirche in Solothurn.

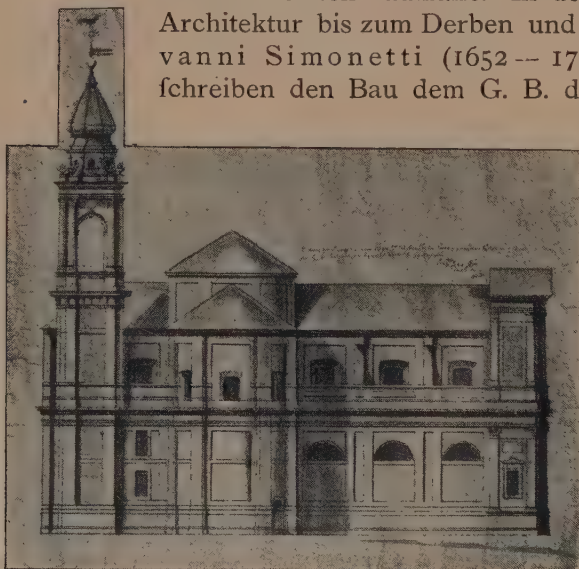


Fig. 1462. Pifonis Aufriß der Domkirche in Solothurn.
Nach Originalphotographie.

flüssigen und vornehmen Formen der italienischen Spätrenaissance. Eine Halle von drei Arkaden, welche als Balkon ausmündet, ist der Kirche vorgebaut. Noch günstiger, treuer, in schlankern Verhältnissen im Innern und in der Außenarchitektur giebt die schöne St. Peterskirche (Fig. 1458) in Krakau (1597—1619) das italienische Kirchenmodell des Barocco wieder; sie ist ein Werk des Giuseppe Bucci, vollendet vom mailändischen Jesuiten Bernardoni. — Ein A. de Porta baute für den Fürsten Ferdinand von Lobkowitz das Schloß Raudnitz nördlich von Prag, drei Flügel um einen Rechteckhof, welche in ihren ruhigen Fluchten, ohne Gliederung der Baumassen, nur durch die wuchtige Pilasterordnung über dem gequadranten Erdgeschoß ein monumentales Aussehen gewinnen.

Schloß
Raudnitz.

Diese einfache, aber auf große Wirkungen berechnete Bauweise ist auch bei den Italienern in Wien die beliebteste. Ueber einem Rusticageschoß fassen anfangs Lisenen, später kräftige Pilasterordnungen drei, vier obere Stockwerke zusammen. Die zwischen den Pilastern liegenden Fenster werden oft überdies vertikal durch Rahmenwerk verbunden. Große Gebäudefluchten erhalten dadurch eine eigene Größe und Bedeutung. In dieser Art baute der in Wien vielfach thätige Marc Antonio Carnevale (oder Lodovico Ottavio Burnacini?) den 1668 abgebrannten Leopoldinischen Trakt der Hofburg von neuem auf. Dieselben Eigentümlichkeiten zeigen der Palaß Starhemberg (1683), jetzt Unterrichtsministerium, der Palaß Dietrichstein, jetzt Lobkowitz (1685—1690), angeblich von Carlo Antonio Carnevale etc. In Wien war auch Andrea Pozzo thätig; der Umbau der Universitätskirche und deren innere Ausstattung mit dekorativer Architektur und Malerei sind sein Werk.

Wien.

Palaß-
bauten.

Die Baulust ergriff bald nach dem Kriege auch die großen österreichischen Stifte. Den italienischen Baumeistern und Dekoratoren fielen oft undankbare Aufgaben zu. So hatte der uns von Passau her bekannte Carl Antonio Carlone die mittelalterlichen Klosterkirchen in Kremsmünster (1680—1704) und Seitenstetten umzubauen, das ist, zu barockifizieren. Neu wurden dagegen die Cisterzienserklöster Schliersee (1674—1678) und das bedeutendere Garsten (1677—1693 [Fig. 1459]), das erste von Carl Antonio, das zweite von Giovanni Battista Carlone gebaut. Die Kirche des letztgenannten Stiftes ist eine einschiffige Halle von vorzüglicher Raumwirkung. Noch bedeutender ist der Stiftsbau (vgl. Einschaltbild) und die Klosterkirche St. Florian bei Linz. Der Architekt war Carl Antonio Carlone; die Kirche entstand 1686—1689 übereiner ältern gotischen Anlage, eine große Halle

Stifts-
bauten.Krems-
münster,
Seiten-
stetten.

Garsten.

St. Florian.



Fig. 1463. Die Jesuitenkirche in Mannheim.
Phot. von H. Lill, Mannheim.



Fig. 1464. Schloß Ludwigsburg. Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

von 12,2 m Breite, 24 m Höhe, 70,3 m Länge. Die Arkadenpfeiler, welche das geradlinige Gebälk tragen, werden durch vorgestellte Halbfäulen bereichert, in den Arkaden selbst stehen korinthisierende Säulen, über denselben sind Emporen angeordnet. Geringer ist die Fassade; die Italiener hatten darin selten größeres Gelingen. Wohl verwenden sie gewaltige Ordnungen und Bauglieder, ohne aber ein großes Ganze darzustellen. Das Innere der Kirche erhielt durch des Baumeisters Bruder Bartolommeo Carlone eine sehr reiche dekorativ-plastische Ausstattung in Stuck. — Die Kirche des Stiftes Wilhering (1738—1748) bei Linz ist ein Werk des Gioacchino Carlone. Auch sie entstand auf den Grundlagen der frühern, 1733 abgebrannten Kirche; allein der Baumeister verengte die Seitenschiffe und erweiterte das Hauptschiff zu einem echten großartigen Barockraum. — Ganz der Spätzeit gehört der Stiftsbau von Klosterneuburg bei Wien an. Den großartigen Entwurf lieferte Donato Felice d'Allio, ein Schüler des Johann Bernhard Fischer von Erlach; er dürfte daher auch mit Fug unter die deutschen Baumeister eingereiht werden. Die Ausführung feines Planes begann 1730; nach zwanzig Jahren, da nur erst ein kleiner Teil fertig stand, wurde sie abgebrochen und nicht wieder aufgenommen. Die Palastarchitektur ist in edeln, vornehmen und großen Formen durchgeführt. Der östliche Eckbau mündet in eine Kuppel mit einem Erzherzogshut in Schmiedeeisen darüber aus, der westliche Pavillon, der im Entwurf als Mittelrisalit gedacht, in eine kupfergedeckte Kuppel mit der Kaiserkrone; dieser ovale Vorbau beherbergt die Treppe und den glänzenden runden Festsaal (Fig. 1460). Bemerkenswert sind ferner die Kaiserzimmer. Weniger anprechend ist die Kirche, welche, eine romanische Anlage, in eine barocke Festhülle gesteckt wurde.

Klosterneuburg.

Steiermark.

St. Lambrecht.

Pöllau.

Schloß Eggenberg.

In Steiermark baute Domenico Sciascia schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Benediktinerstift St. Lambrecht und war beim Umbau der Wallfahrtskirche Mariazell beteiligt. Auch Joachim Carlone fand vielfache Beschäftigung. Er baute die Stiftskirche in Pöllau (1701—1709), eine architektonisch schön komponierte Anlage; unter der hohen Kuppel in Verbindung mit dem Chor und dem Querschiffe, die in Halbkreisen abschließen, entfaltet sich die Raumbildung zu festlicher Wirkung, während sie im Hauptschiff durch die Emporen über den Seitenkapellen beeinträchtigt wird. Er war ferner an der glänzenden Stuckierung einiger Räume im Schloß Eggenberg bei Graz beteiligt, einem für Steiermark typischen Bau mit den einfachen Fronten, den Türmen in den Ecken und den von massigen Arkaden umzogenen Höfen.

Der bedeutendste italienische Barockbau in der Schweiz ist die Kollegiat-, jetzt Domkirche in Solothurn (Fig. 1461 und 1462) von Gaetano Matteo Pifoni. Sie entstand in den Jahren von 1762 bis 1773, in einer Zeit, wo die Ernüchterung zum Klassizismus führte. Anlage und Konstruktion folgen dem italienischen Schema: ein großes Mittelschiff von bedeutender Raumwirkung, niedrigere schmale Seitenschiffe mit sehr flachen Wandaltären und Halbkreisfenstern darüber, wie in so vielen Kirchen Italiens; der Chor und das Querschiff schließen im Halbkreis ab, über der Vierung steigt eine Kuppel mit etwas verkümmertem Tambour auf. Ueber den Arkaden läuft ein gerader Sims. Die Formenbildung, einfach, korrekt streift überall den Klassizismus, die starke Ausladung der architektonischen Glieder erinnert zumeist an den Barock. Die Säulen- und Pilasterarchitektur der Fassade übt eine edle, vornehme Wirkung; keine Voluten oder ähnliche Anschwünge vermitteln den Uebergang vom Unter- zum Obergeschoß. An die Chorapsis lehnen sich die Unterbauten für zwei Türme, nur einer wurde ausgeführt und mit einer welken, wenig gefälligen Haube abgeschlossen.

Der Herzog Eberhard Ludwig (1693—1733) legte 1704 den Grundstein zu einem Jagd- und Lusthaus, dem sogenannten Fürstenhaus; die Benennung wurde 1705 gegen Ludwigsburg (Fig. 1464) vertauscht. Die Entwürfe zeichnete wahrscheinlich der Oberstlieutenant Nette († 1714). Er beriet 1709 den aus Laino am Comersee stammenden Stuckator Donato Giuseppe Frisoni von Prag nach Ludwigsburg, wo dieser sich bald als Baumeister bethätigte. Um 1715 begann er nach Nettes Plänen den Bau der Schloßkapelle mit der Fürstengruft. Dieselbe, jetzt katholische Kirche, hat die Gestalt eines an das kurze Langhaus angefügten Dreipasses mit einer flachen Kuppel. Seit 1717 erscheint Frisoni als Baudirektor und sein Neffe Paolo Retti († 1735) als ausführender Baumeister. Dieser letztere baute das neue Corps de Logis mit den Gallerien und Pavillons. Das malerische Jagdschloßchen Favorite wurde von Eberhard Ludwig in einem Gehölze, Ludwigsburg gegenüber, angelegt. Auch hier war wahrscheinlich Nette der entwerfende Architekt, Retti vollendete 1718 das Werk.

Ein eigenartiger Bau ist die Jesuitenkirche in Mannheim (Fig. 1463) von Aleffandro Galli Bibiena († 1760). Der Grundriß verzeichnet ein weites, hohes Hauptschiff mit nur zwei weitgespannten Arkaden, ein ebensobreites Querschiff



Fig. 1465. Dekoration aus dem Miniaturenkabinett der Refidenz, München. Nach Aufleger u. Trautmann, Die Reichen Zimmer der k. Refidenz in München. (L. Werner) 1893.

Dom in
Solothurn.

Ludwigs-
burg.

Favorite.

Jesuiten-
kirche in
Mannheim.

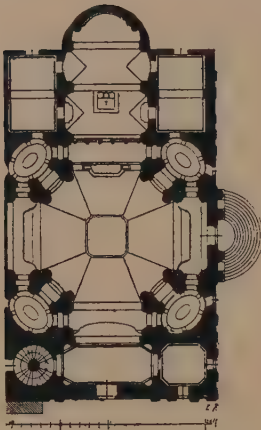


Fig. 1466. Grundriß der St. Nikolauskirche in der Altstadt, Prag. N. K. Gurliitt.

und eine Kuppel über der Vierung; der Chor schließt im Halbkreis ab. Die Abseiten sind schmal und niedrig und dienen nur als Gänge; am Aeußern fällt die stark betonte Höhenrichtung auf, besonders am Untergeschoß und an der Vorhalle mit den langgestreckten Pilastern. Vieles erinnert an die ausschweifendsten Formen des römischen Barocco, besonders an den Hauben der beiden niedrigen Fassadentürme.

2) Die Werke einheimischer Meister in den süddeutschen Ländern.

1) Künstlergeschlechter. — Bevor wir nochmal den Rundgang antreten, ist es am Platze, hier im Zusammenhang einige Aufschlüsse über mehrere vielgenannte Bildhauer-Baumeister und Dekoratoren einzufchieben, über die Carlone, die Afam, die Wessobrunner Stuckatoren, die Meister aus dem Bregenzerwald, die Dinzenhofer.

Den Carlone sind wir wiederholt in Oberitalien, besonders in Mailand und Genua und seither in Deutschland begegnet. Ihre Heimat war in der Umgebung von Como. Sie sind Architekten, Bildhauer, Maler, besonders Ornamentisten und Dekoratoren von großer Begabung, fruchtbarer Phantasie, reichstem Formen- und Farbensinn und über alles von wunderbarem technischem Geschick, so daß es nur auffallend, daß sie nicht öfter der Manier und der Virtuosität anheimfielen. Die Motive, welche sie mit Vorliebe, natürlich aus freier Hand, modellierten, sind besonders Rankenwerk, Kartuschen, Muscheln und Figürliches jeder Art, allegorische Gestalten, Engel, Putten. Unter ihrer dekorierenden Hand gewinnen die Kirchenräume Leben und Bewegung und ein heiteres, farben- und formenreiches Festgewand, an dem sich das Volk nie satt sehen konnte.

Die Carlone haben nicht nur zahlreiche neue Kirchen und Schlösser im Innern und zuweilen auch im Aeußern ausgestattet, sondern auch viele alte, romanische und gotische Kirchen umgebaut, „barockisiert“. Man hat ihnen dies zum Vorwurf gemacht. Der Vorwurf geht aber auf die Auftraggeber zurück. In frühern Stilepochen ist Aehnliches auch geschehen; die spätern Stile hatten immer wenig Schonung für die vorausgegangenen. Einen Entschuldigungsgrund haben die Auftraggeber und Künstler des Barocco: sie handelten noch nicht stilkritisch wie die gelehrte Gegenwart, sondern naiv, nicht aus ästhetischen Grundsätzen, sondern aus unbefangener Vorliebe für das Neue, in unserm Falle aus Wohlgefallen am heitern, frohen, hellen, festfreudigen Barocco gegenüber den ernstern und düstern Bauten des Mittelalters. Das Geheimnis, daß die von den Carlone geschaffenen und dekorierten Räume einen so einheitlichen und gefälligen Eindruck machen, liegt darin, daß einzelne in mehrern der bildenden Künste bewandert waren oder daß sie einander verstanden und einander „in die Hände“ arbeiteten. Am geringsten sind wohl ihre Leistungen in der hohen Architektur.

Etwa ein Dutzend kunstbessiger Carlone sind bekannt; es ist übrigens schwierig, die Namen und die Werke auseinanderzuhalten. Das Feld ihrer Thätigkeit reicht von Mittelitalien bis zum Main. Silvestro Carlone erscheint schon 1662 als leitender Meister bei der Jesuitenkirche in Wien. Antonio arbeitete im Stifte Admont und überhaupt in Steiermark als Architekt. Den Carl Antonio finden wir als tüchtigsten Stuckator in Garsten, Schliersee, Kremsmünster, St. Florian,

Künstler-
familien.

Die Car-
lone.

Ihre
Werke.

Ihre Ver-
treter.

Passau, wo er starb. Mit ihm zusammen arbeitete sein Bruder Bartolommeo. Diego, geboren zu Scaria bei Como 1674, gestorben daselbst, war einer der formgewandtesten und tüchtigsten Bildhauer der Periode. Er schuf die Apostel in S. Maria di Carignano zu Genua, lieferte Alabasterstatuen für Ludwigsburg und schuf die ebenso trefflichen Stuckstandbilder in der Stiftskirche zu Einsiedeln. Andere Werke finden sich in Passau, Ellwangen, Weingarten, Stuttgart etc. Sein Bruder Carlo (1686—1775) erwarb ebenso großes Ansehen als Maler in Passau, Wien (Palais Daun, jetzt Kinsky), Lambach, Prag (Palais Clam-Gallas), in den Schlössern Brühl und Stuttgart, in Weingarten, Einsiedeln, später an verschiedenen Orten der Lombardei. Gioacchino modellierte die prächtigen Stuckdecken im Schloß Eggenberg etc.

Andere verwandte Meister, die sich aber mehr dem eigentlichen Baufach zuwandten, sind die aus den Geschlechtern der Guaglio, Tencalla, Buffi, Marini, Retti, Pozzi und wie die Künstlergenerationen alle heißen. Aus Graubünden stammen die Simonetti, Camefina, die Zuccali, Sciaffia u. f. w.¹⁾

Die
Guaglio,
Tencalla,
Buffi etc.
Die Afam.

Zu den gefeiertsten Namen in Deutschland gehören die Afam. Die beiden Hauptmian und Aemalmer Hans Ge-Bayern. Die bei-Kosmas Damian Radierer aus, Stuckator und dierer. Die Brüderarbeiteten zuweilen getrennt, doch meistens zusammen, indem sie ganze Kirchen mit Freskomalereien, Stuckaturen, Reliefs, Statuen ausstatteten. Sie standen vorzüglich im Dienste von Stiften und hohen geistlichen Herren, denn die weltlichen Fürsten bevorzugten ausländische Meister, Italiener und Franzosen. Zusammen dekorierten die beiden Afam die Tillykapelle bei Freistadt (ca. 1710), die Klosterkirchen in Ens-



vertreter der Familie sind Kosmas Dapid Quirin, die Söhne des Kirchenorg Afam (1649—1711) aus Sulzbach in den Söhne vollendeten ihre Studien in Rom. (1686—1739) bildete sich zum Maler und Aegid Quirin (1692—1750) war vor allem Bildhauer, aber auch Baumeister, Maler, Ra-



¹⁾ Vgl. C. Gurlitt, Geschichte der Kunst, 2. B., S. 521 ff. (Stuttgart 1902). Das Werk enthält eine außerordentliche Fülle kunsthistorischen Materials und die reichsten Beiträge zur Kenntnis der Künstler.

Fig. 1467 und 1468. Grundriß und Aeußeres von St. Nikolaus auf der Kleinseite, Prag. Nach K. Gurlitt und Phot. von Stengel & Co.

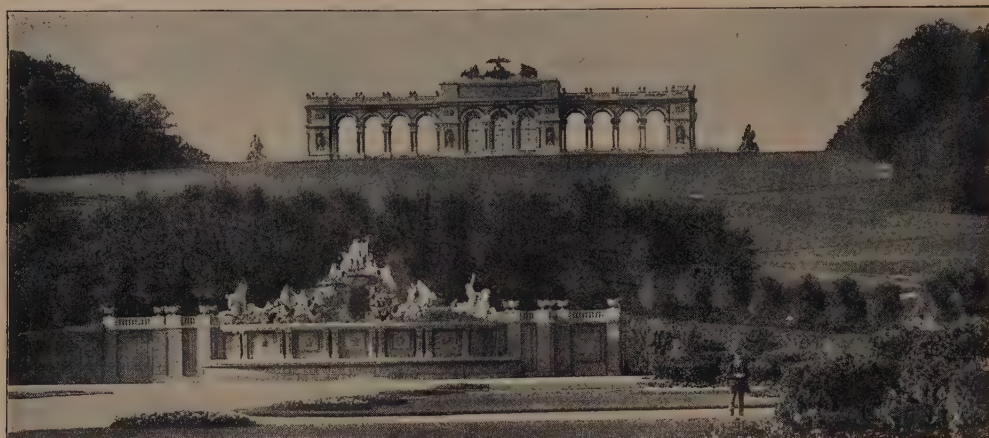


Fig. 1469. Gloriette, Schönbrunn. Phot. der Graphischen Gesellschaft, Berlin.

dorf (1715), Michaelfeld (1717), Aldersbach (1720), die Stadtpfarrkirche St. Jakob in Innsbruck (1722), den Dom zu Freifing (1723), die Stiftskirche in Einfiedeln (1724), die hl. Geistkirche in München (1726), die St. Anna-Pfarrkirche daselbst (1729), das von den Künstlerbrüdern gestiftete Kirchlein Maria Einfiedel bei Thalkirchen (1730, besteht nicht mehr), Aegids Hausfassade in München (1733), die Klosterkirche St. Emmeram in Regensburg (1733), zu Fürstenfeld, die Kirche der Urfulerinnen in Straubing, wo zwei Töchter Kosmas' den Schleier genommen, die Klosterkirche zu Weltenburg (1735—1736), die von den Brüdern gestiftete St. Johanneskirche in München (ca. 1736). Aegid Quirin Afam machte während seiner langjährigen Thätigkeit in der Dekorationsweise mannigfache Wandlungen durch. Andere Stuckatoren wählten, wie auch Aegid Quirin in der Frühzeit, für die Flächen, die Stuckornamente und die architektonischen Glieder durchgehend meistens ein helles Weiß. Wo die Mittel es gestatteten, da wurden einzelne ornamentale Motive und architektonische Glieder, wie Kapitelle, Rahmenwerk, Lifenenfüllungen, durch Gold betont und herausgehoben. Ein weiterer Schritt zu polychromen Wirkungen bestand darin, daß wichtige Architekturteile wie Säulen und Pilaster eine Verkleidung in buntfarbigem Gipsmarmor erhielten. Aegid Quirin ging schon in den Werken der Mittelzeit noch weiter, indem er, um von den vollfarbigen Decken- und Wandbildern zu den weißen Flächen einen Uebergang zu bilden, einzelne Teile der Stuckornamente in grauen, gelblichen oder besonders Rosatinten abtönte, die weißen oder vergoldeten Stuckbildungen auf farbigen Grund absetzte, Zeuggehänge, Lambrequins grün oder rot strich u. dgl. Die große Gefahr hierbei war, daß die Decken, wo die meiste Dekoration sich vereinigte, gegenüber den weißen, farblosen tragenden Teilen zu lastend und schwer erschienen. Afam vermied in den letzten Werken nicht immer dieses Mißverhältnis; neuere Restaurationen haben gemeiniglich daselbe noch verschärft und den Gesamteindruck ins Unbehagliche verkehrt.

Die Wessobrunner Stuckatoren.
Die Schmuzer.

Mit den schönsten Leistungen in Deutschland sind einzelne Namen der Wessobrunner Stuckatoren verknüpft. Ihre Heimat ist das oberbayerische Wessobrunn mit den Ortschaften der Umgebung. Ihr Kunstzweig wurde durch die Benediktinerabtei Wessobrunn gefördert und geschützt. Die bekanntesten Namen gehören den Familien der Schmuzer, Zimmermann, Uebelher,

Feichtmayr und Schäfler an. Matthias Schmuzer († um 1700) arbeitete als Gipser an der Jesuitenkirche zu Landshut, sein Sohn Johann (1664—1701) als Stuckator in den Klöstern Wessobrunn, Neresheim, Weißenau u. f. f. Was im gleichen Kunstzweig sein älterer Sohn Franz (1676—1741) in Weißenau, Weingarten geleistet, gehört zum Edelsten und Geschmackvollsten der Barockzeit. Der zweite, jüngere Sohn Joseph († 1752) war als Baumeister tätig; auf ihn wird die herrliche Kuppelkirche des Stifts Ettal zurückgeführt. Der berühmteste der Wessobrunner Dekoratoren ist Johann Zimmermann (1680 bis 1758). Er machte eine dreifache Stilwandlung durch. In seiner Jugend, in der Wendezeit vom 17. zum 18. Jahrhundert, waren noch die von den Italienern eingeführten schweren Fruchtschnüre, Blätterstäbe, Kartuschen etc. üblich. Dann begann, infolge des französischen Einflusses die Vorliebe für leichtes, schwachreliefiertes Band- und Zweigwerk, wie er solches in der Bibliothek zu Ottobeuren und unter Effners Leitung im Treppenhaus des Schlosses zu Schleißheim ausführte. Mit fünfzig Jahren lebte er sich unter Cuvilliés in den Rokoko ein und arbeitete in den Reichen Zimmern (Fig. 1465) der Residenz in München, in der Amalienburg in Nymphenburg etc. Unter Effners und Cuvilliés' Leitung steigerte er „sein Schaffen zu einer Vornehmheit und Geschmeidigkeit, die keiner Ornamentation der Welt zu weichen hat“. Der jüngere Bruder Dominikus (1685 bis 1766) war Baumeister; zu seinen Werken gehört die merkwürdige Kuppelkirche Steinhausen etc. Georg Uebelher (geb. 1700) leistete als Stuckator sein Bestes in dem feinen Rokoko der Klosterkirche in Ettal. Die Brüder Franz Xaver (geb. 1705) und Johann Michael Feichtmayr (geb. 1710) aus Haid bei Wessobrunn ließen sich in Augsburg nieder; sie sind die Hauptvertreter der deutschen Richtung im Rokoko in den Klosterkirchen zu Zwiefalten, Ottobeuren und Amorbach.

Die Zimmermann.

Die Feichtmayr.

Eine interessanteste Gruppe bilden die Baumeister und Bautechniker aus dem Bregenzerwald. Wohl keiner derselben hatte eine akademische oder überhaupt eine höhere Bildung erhalten, aber das Vererben und Uebergehen der Fachkenntnisse vom Vater auf den Sohn befähigte sie nach und nach zu den bewundernswertesten

Die Meister aus dem Bregenzerwald.

Schöpfungen und tüchtigsten Unternehmungen. Sie beschränkten sich aber keineswegs auf die Wiederholung eines fertigen Schemas, sondern verfahren frei und schöpferisch in den Grundrißbildungen, worin der Architekt seine Meisterschaft beweist. Auf diese schlichten Vorarlberger, die Kuen, Moos-

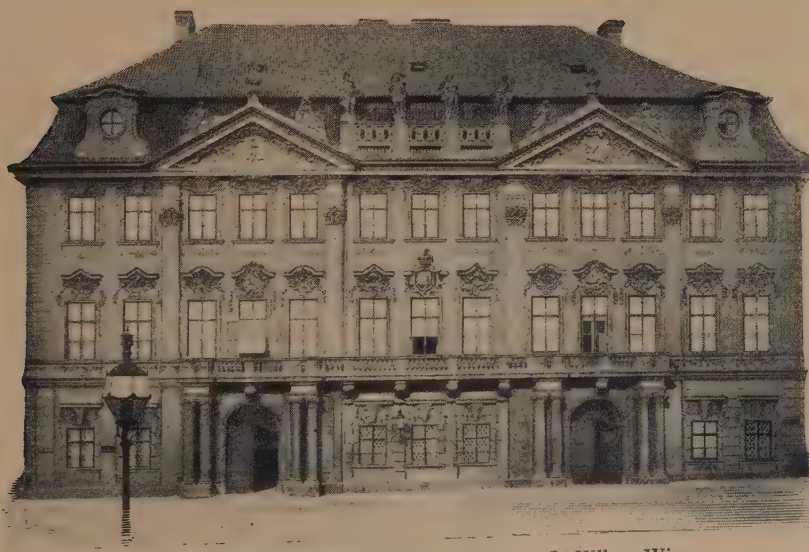


Fig. 1470. Palais Kinsky, Prag. Phot. von J. Wlha, Wien.

Ihre Verdienste und Erfolge.

brugger, Ruef, Thumb, Beer, Seiler, Schreck, ist die schon wiederholt berührte Anlage der zwei- und dreigeschoßigen großen Kirchen mit der Aufhebung des geradlinigen Hauptsimfes über den Arkaden, der Erhöhung der Seitenschiffe fast bis zur Scheitelhöhe des Mittel- und Hauptraumes, mit dem Ersatz des einheitlichen Tonnengewölbes durch quergelegte Tonnen und Flachkuppelgewölbe zurückzuführen. Es ist das „Vorarlberger Münsterschema“, wie es Dr. B. Pfeiffer in W. Kicks „Barock, Rokoko und Louis XVI.“ nennt, in welchem sie die großen Stiftskirchen in Weingarten, Einsiedeln, St. Gallen, Wiblingen, Zwiefalten etc. bauten, „die an Großräumigkeit und Kühnheit der Raumentfaltung, an Beherrschung der künstlerischen Mittel ihresgleichen in der Welt suchen.“ In solchen Barockkirchen, wo unter den hohen Arkaden des Langhauses und der Seitenschiffe alles zu einer Raumgröße und einer Raumwirkung zusammenfließt, wird man sich der ganzen Ueberlegenheit des deutschen Barocco über den italienischen vollbewußt, wenn man zum Vergleiche z. B. die Theatinerkirche in München oder die Kathedrale in Solothurn und eine sehr große Zahl der Jesuitenkirchen herbeizieht, welche nach dem italienischen Schema den Basilikatypus und damit die niedrigen Abseiten und den darüberlaufenden geradlinigen Sims beibehalten. Mag man den Mittelraum soweit dehnen als man will und kann, die Weit- und Großräumigkeit, die poetische und malerische Wirkung, die Feierlichkeit und Würde wird nie erreicht, wie in den Barockkirchen mit aufgetheilten, hochaufgeschlossenen Seitenschiffen, mit den Hoch- und Fernsichten durch ihre Arkaden.

Die Dinzenhofer.

Die Dinzenhofer (Dientzenhofer) stammen aus Aibling und Willing bei Rosenheim in Oberbayern. Georg der Aeltere, geboren 1614, hatte vier uns bekannte Söhne, Georg den Jüngern (1643—89), Johann Leonhard († 1707), Johann († 1726) und Bernhard Christoph (1655—1722). Johann Leonhard und Johann werden wir unter den bedeutendsten Baumeistern im Frankenlande wiederfinden. Bernhard Christoph ließ sich in Prag nieder, wo er, und mehr noch sein Sohn Kilian Ignaz (1689—1751), hohes Ansehen gewann. Ihre erste Schule als Maurer und Paliere machten die Dinzenhofer beim Neubau des Klosters Waldsassen bei Eger im Fichtelgebirge, welchen der Architekt Abraham Leuthner von Prag seit 1682 leitete.

Zu diesen Künstlergeschlechtern kommen selbstverständlich viele einzelne hochbedeutende Meister, wie ein Prandauer aus St. Pölten, der Erbauer von Melk, ein Johann Michael Fischer aus München, der bei der großartigsten Barockkirche Ottobeuren beteiligt war und dessen Grabchrift an der Liebfrauenkirche rühmt, daß er zweiunddreißig Gotteshäuser, dreiundzwanzig Klöster und Paläste gebaut habe. Die Fischer von Er-

Einzelstehende Meister.



Fig. 1471. Aus der Kollegiumskirche in Salzburg. Phot. von O. Schmidt, Wien.

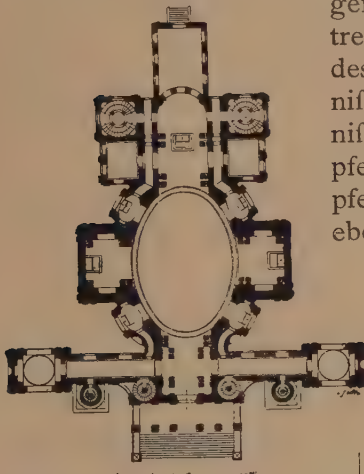
lach, Hildebrand, Neumann, Schlüter, Eofander, Pöppelmann etc. etc. sind allbekannt.

2. Denkmale in Schlefien und Böhmen. — Der bedeutendste Barockbau in Schlefien ist die Cisterzienferkirche zu Gröffau, eine großartige Anlage nach dem italienischen Schema: ein gewaltiges Langhaus mit Seitenkapellen, ein ebenso groß entwickeltes Querschiff mit einer Kuppel über der Vierung. Die doppeltürmige Fassade überrascht durch den Reichtum der architektonischen und plastischen Formen, aber ebenso sehr durch die Unruhe, die Biegungen und die Verkrüpfungen aller Horizontallinien.

Gröffau.

Einer der merkwürdigsten Barockbauten Prags ist die Jesuitenkirche St. Nikolaus auf der Kleinfeste (Fig. 1467 und 1468). Sie ist Christoph Dinzenhofers Hauptwerk; er begann daselbe 1673; das Kuppelrund schloß sich 1752, die Fassade wurde von dem Architekten Sohn Kilian Ignaz (1690—1752) angefügt. Der Grundriß umschreibt ein einheitliches Langhaus mit tiefen Seitenkapellen und ein weites Querschiff mit einer großen Kuppel. Alle Linien im Innern sind geschweift. An die Vordhalle lehnen sich zwei Ovalekapellen; die übrigen Seitenkapellen sind von konvex geschwungenen Rückwänden begrenzt; über den Arkaden treten Balkone in Kreissegmenten heraus; die Abschlüsse des Querschiffes und der Chor legen sich als große Flachnischen um die Vierung; vor einer kleinern Halbkreisnische steht der Altar. Die Pilaster vor den Arkadenpfeilern sind über das Eck gestellt; vor den Vierungspfeilern stehen dekorative Säulenpaare. Ebenso reich, ebenso bewegt und unruhvoll baut sich die Stirnseite auf;

Prag.
St. Niko-
laus.



die seitlichen Teile sind einwärts, die Mittelpartie ist auswärts, doch die Mitte wieder einwärts geschwungen. Die Verdachungen der Thüren, der Fenster in beiden Geschossen und im Hauptgiebel nehmen die belebtesten Formen an; die Horizontalsimse werden durch das Mittelfenster und darüber durch die Bildnische zerfchnitten; die Rundgiebel über den drei Achsen des Mittelgeschosses gestalten sich zu einer Wellenlinie.

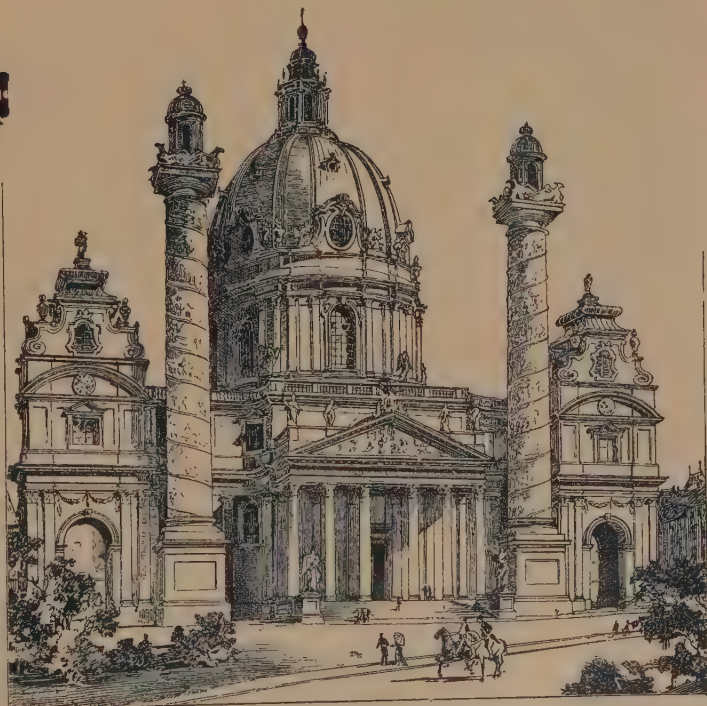


Fig. 1472 und 1473. Grundriß und Aeußeres der St. Karlskirche in Wien.
Nach Zeichnung.

Das ist die Kunstweise Borrominis oder Guarinis, aber in nordischer Art sind die Baumassen schwerer und sitzen breiter auf. Die Kuppel, besonders der Tambour derselben, ist großzügig und reich ausgebildet, nur wünschte man die Haube freier, höher geschwungen und die Laterne leichter, luftiger auftretend. Auch der Turm rechts am Chorhaupt ist in schönen Formen und günstigen Verhältnissen aufgebaut, aber er drängt sich zu nahe und anspruchsvoll an die Kuppel heran. Es ist schade, daß so hohe Vorzüge des Baudenkmals durch manche Schwächen getrübt werden.

Der jüngere Dinzenhofer, Kilian Ignaz, machte seine Lehre beim Vater, dann bei Fischer von Erlach in Wien; die weitere Ausbildung holte er auf Reisen in Italien, Frankreich und England. Darauf errang er sich in Prag eine hochgeachtete Stellung und als Kirchenbaumeister vielfache Beschäftigung. Mit der virtuellen Leichtigkeit im Entwerfen und Konstruieren verband auch er die Neigung zu eigenwilligen, unruhigen, wildbarocken Bildungen. Aus Wien brachte er die Vorliebe für zentrale Anlagen nach Prag. Seine bedeutendste Kirchenbaute ist St. Nikolaus in der Altstadt (Fig. 1466). Der Haupt- und Mittelraum ist ein Quadrat, in dessen Ecken vier ovale Kapellen verlegt sind. Vor diesen stehen die vier großen, gegen die Vierung konvex vortretenden Kuppelpfeiler, welche mit den Kapellen durch hohe, reichgeschmückte Durchgänge in Verbindung stehen; über den letzten laden geschweifte Balkone aus und eröffnen den Ausblick auf die Emporen.

Vor das Mittelquadrat legt sich west-



Fig. 1474. Aus dem Marmorfaal des Schlosses Mirabell bei Salzburg. Phot. von O. Schmidt, Wien.

lich die Vorhalle mit zwei Türmen, östlich der gestreckte, mit einer Halbkreisapsis abschließende Chor. Die Ausstattung ist im Innern und am Außern sehr üppig, aber möglichst bewegt bis zum Krausen und Phantastischen. Ähnlich, nur vielfach noch ungezügelter und wilder in den Formen sind Dinzenhofers übrige Kirchen, und gerade in dieser ihm eigentümlichen Richtung, die dem flavischen Geiste besonders zusagte, machte er Schule in Böhmen. — Einen günstigeren Eindruck vermitteln manche Palastbauten Prags. Unter den deutschen Baumeistern wird der trotzig Charakter des frühern Palasts, wie er z. B. am Palais Czernin sich ausdrückt, herabgestimmt. Die vertikale Richtung erscheint nicht mehr so einseitig betont; die Fassaden bilden nicht mehr ein einziges, ungeteiltes Ganze und werden nicht mehr von einem architektonischen Motiv beherrscht, sondern lösen sich in rhythmische Teile mit allerlei Einzelbildungen und bei ebenso bestimmt ausgesprochener Horizontal-

Kilian Ign.
Dinzen-
hofer.

St. Niko-
laus in der
Altstadt.

Palast-
bauten.



Fig. 1475. Stift Göttweig. Nach Originalzeichnung.

gliederung auf. Es ist die deutsche Art, welche das Ganze aus Teilen zusammensetzt und sich an der Mannigfaltigkeit der Einzelformen freut. Den Uebergang zu dieser Auffassung bilden die Paläste Morzin und Schönborn. Im neuen Geiste gedacht und entworfen ist das Palais Kinsky am großen Ring (Fig. 1470), ein Werk des jüngern Dinzenhofer. Zwei von Pilastern flankierte, durch eine statuen- geschmückte Dachgalerie verbundene Risalite, in denen die von Säulenpaaren eingefassten Portale stehen, gliedern die Fassade. Die reichen, zierlichen Fenster- verdachungen helfen mit, dem Bau den Ausdruck der Anmut zu verleihen. Am Palais Nostiz (ehemals Piccolomini) tritt nur ein von Pilastern begleitetes Mittel- risalit hervor, die Formen sind aber noch feiner, flüssiger, vornehmer, die plastische Ausstattung reicher und glänzender, — einer der reinsten Erfolge Dinzenhofers. — Anselm Luragho, wahrscheinlich der Sohn des früher genannten Martino, stand in nahen Beziehungen zu Dinzenhofer; er vollendete dessen zwei eben genann- ten Paläste, führte die von seinem Vater begonnene Fassade der kaiserlichen Hof-

Pal. Mor-
zin und
Schönborn.
Palais
Kinsky.

Pal. Nostiz.

burg auf dem Hrad-
schin aus, baute das
Palais Thun (che-
mals Kollowrat), ein
anspruchsvolles
Werk, doch ohne
monumentale Grö-
ße. Aus den übrige-
n Denkmälern he-
ben wir noch das
erzbischöfliche
Palais auf dem
Hradschin (1764)
heraus. Ein Mittel-
und zwei Eckrisalite
mit Säulen und Pi-
lastern und ein er-
höhter Mittelbau
bringen in die Fassa-
de eine schöne, rhyth-
mische Bewegung,
allein die Akzente
sind zu wenig scharf
betont, um eine stär-

Pal. Thun.

Erzbisch.
Palast.

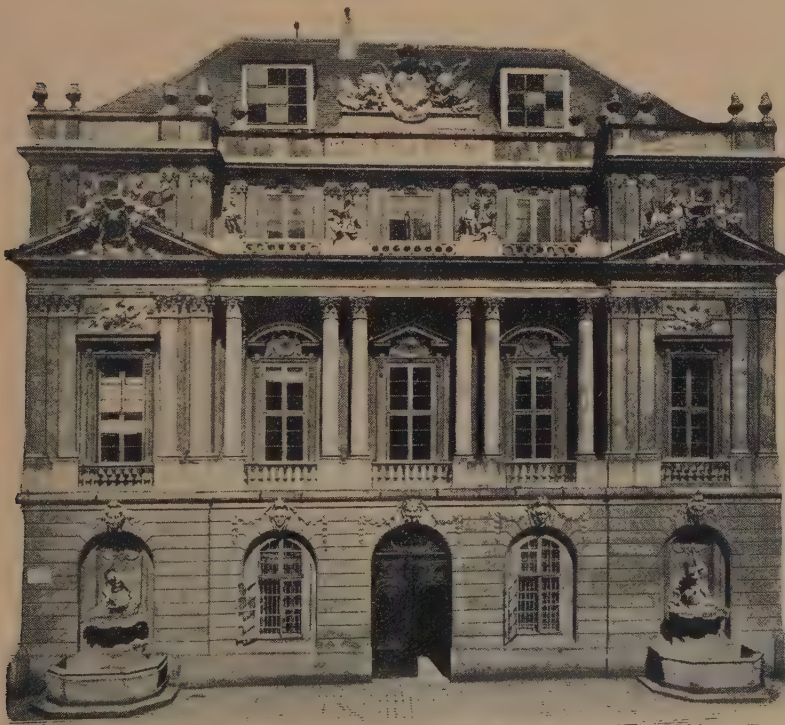


Fig. 1476. Die Akademie der Wissenschaften, Wien. Phot. von J. Wlha, Wien.
Kunstgeschichte, I. Bd.



Wien.

Fig. 1477. Partie aus der Stiftskirche in Melk. Phot. v. J. Wlha.

J. B. Fischer von Erlach.

hochbedeutende einheimische Baumeister. An der Spitze derselben steht Johann Bernhard Fischer, geboren 1656 in Graz, gestorben zu Wien 1723. Sein Stiefvater war Bildhauer, und er selbst beschäftigte sich in der Jugend mit plastischen Versuchen. Darauf ging er nach Italien, wo er mit dem Maler Maratta, dem Architekten Carlo Fontana und andern hervorragenden Persönlichkeiten bekannt wurde. Seit 1685 wieder in der Heimat, arbeitete er erst in Graz und Wien, wo die italienischen Meister noch tonangebend waren. In zwei Wettbewerben siegte er über dieselben und stieg in der Gunst des Hofes und des Volks. Er ward zum Lehrer des Kronprinzen Joseph in der Mathematik, Architektur etc., zum Hof- und Oberlandbaumeister ernannt und geadelt, wobei er den Zunamen von Erlach nach dem Familiennamen seines Stiefvaters (Erlacher) annahm. Fischer ist einer der größten Baumeister des deutschen Barocco; diesen Ruf und Ruhm besitzt er längst. Es ist aber nötig, über seine Vorzüge sich genauer zu verständigen.

Fischer ist nicht ein eigentlich schöpferisches, geniales Talent; wesentlich neue Wege ist er

kere Wirkung zu üben. Dazu ist der vertikale Aufbau zu wenig klar und entschieden; die architektonischen Glieder sind dem Obergeschoß zugewiesen, ohne daß die beiden untern Stockwerke ausreichend als Träger charakterisiert sind.

3. Denkmale in den österreichischen Ländern. — Die schönste Entfaltung hatte der Barock in Wien, welches der Schauplatz ruhmvoller Kämpfe und glänzender Siegesfreuden war, wo tüchtige Herrscher, unterstützt von lorbeerreichen Feldherren und einem hochstrebenden Adel, über die Geschicke Europas wachten, mit der einen Hand gegen den andrängenden Türken, mit der andern gegen das ländergierige Frankreich kämpften. In dieser Glanzzeit erfinden Oesterreich auch



Fig. 1478. Hofansicht des Stiftes Melk. Phot. von J. Wlha.



Fig. 1479 und 1480. Stift Melk mit Grundriß.

nicht gegangen. Was ihn zunächst auszeichnet, ist ein freier, vorurteilsloser Sinn. Er erkennt das Schöne in allen Stilen und Formen und anerkennt es. In seinem theoretischen Werke „Entwurf einer historischen Architektur in Abbildung unterschiedener berühmter Gebäude des Altertums und fremder Völker“ (Wien 1721) läßt er allen geschichtlichen und volkseigentümlichen Kunstäußerungen Gerechtigkeit widerfahren, der Eigenart der Chinesen und Inder wie der Gotik und Renaissance. Eine solche Objektivität im Zeitalter des Barock ist eine recht auffallende Erscheinung. Diese Auffassung ist bei Fischer nicht bloß Theorie, sondern er handelte auch darnach.

Wo Fischer frei schalten und walten darf, ist er ein echter Barockkünstler, doch nicht in der ausschweifenden Art des Borromini und Guarini oder der Dinzenhofer, sondern in der größern Kunstweise des Bernini.

Man hat von Fischer gesagt, daß in seinen Werken ein beständiger Kampf zwischen malerischem Barock und einem ernstem Klassizismus sich offenbare. Dies ist so zu fassen, daß Fischer, wie Bernini in seinen besten Werken, auf große, monumentale Wirkungen ausgeht; darum sind die architektonischen Linien immer ruhig und großartig, die dekorative Ausstattung dagegen ist meistens sehr malerisch und frei im Sinne eines blühenden, aber gezügelten Barock. Die Vereinigung dieser Eigenschaften verleiht seinen Bauten hohe Pracht, vornehme Größe und edle Haltung.

Um die architektonische Wirkung und die dekorative Pracht zu steigern, verwendet

Fischers
Kunst.Fig. 1481. Portal vom Stifte St. Florian.
Phot. von O. Schmidt, Wien.



Fig. 1482. Landhaus in Innsbruck. Phot. v. O. Schmidt, Wien.

er gerne und mit Glück im Anschluß an eine alte Gepflogenheit seit der deutschen Renaissance die Gestalten der großen Zierplastik mit den baulichen Anlagen, besonders an den Eingängen, in den Treppenhäusern, an den Fensterverdachungen.

Fischer komponiert ferner gern im Großen, mit großen Massen, großen Räumen, großen Gliedern. Mit viel Geschick und Geschmack entwirft er auch Grund- und Aufriß. Aber es ist nicht immer eine organische Entwicklung aus einer Wurzel, einem baulichen Grundgedanken, sondern ein geschicktes Kombinieren und Gruppieren, was immerhin eine Schwäche und einen Mangel bedeutet.

Fischers
Profan-
bauten.
Schloß
Schön-
brunn.

Die Werke Fischers von Erlach sind außerordentlich zahlreich; manche Zuteilungen sind aber sicher unberechtigt. Wir führen zunächst die bedeutendsten Profanbauten auf.

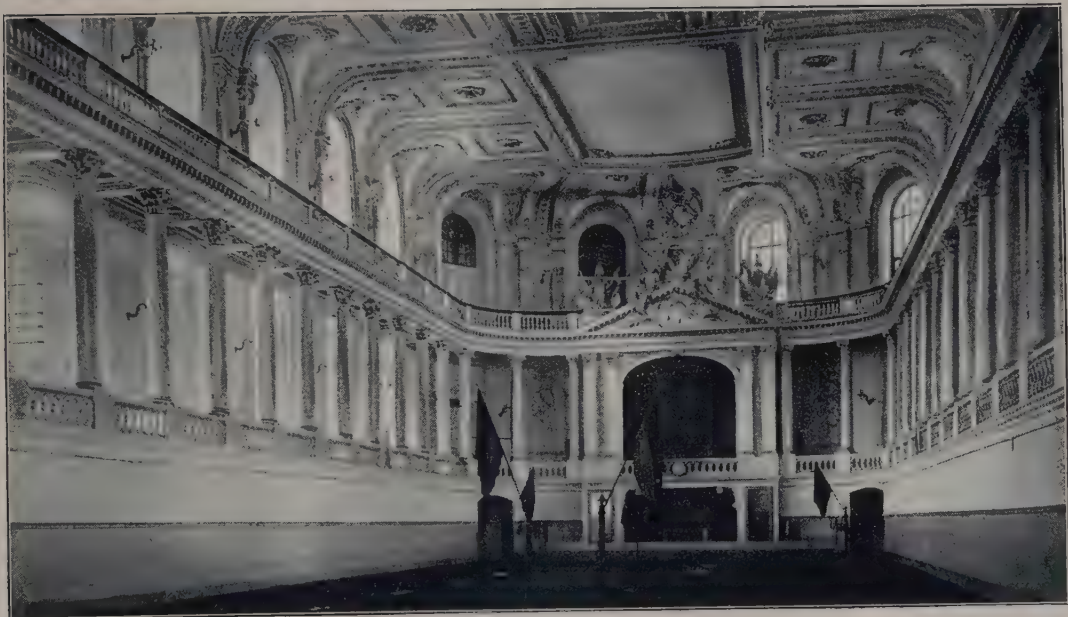
Fischer machte zwei Entwürfe für das Schloß Schönbrunn (vgl. Einschaltbild) bei Wien. Im ersten verlegte er den Hauptbau auf die Höhe des ansteigenden Hügels, wo jetzt die Gloriette steht, die ganze Halde verwandelt er in einen großartigen Garten mit Säulengängen, Terrassen, Wasserfällen; es war eine riesige Anlage son-

dergleichen, die nicht zur Ausführung kam. Fischer legte einen vereinfachten Plan vor mit dem Schloß unten am Wienufer an der heutigen Stelle; der reiche Statuens Schmuck follte im Sinne der allegorifizierenden Zeit den König Joseph als Apollo feiern. Die Ausführung begann 1683, stockte aber mit dem Tode Jo-



Fig. 1483. Inneres der St. Jakobskirche, Innsbruck. Phot. v. F. Gratl, Innsbruck.

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



DAS SCHLOSS SCHÖNBRUNN MIT DER GLORIETTE. HOFREITSCHULE UND
PALAIS SCHWARZENBERG, WIEN.

Nach Photographie von Stenzel. Nach Zeichnung von Schmidt u. J. W. u. W. u.

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



REICHSKANZLEI UND FINANZMINISTERIUM, WIEN; PORTAL DES PALASTES CLAM-GALLAS IN PRAG, PALAST DER UNGAR. LEIBGARDE IN WIEN.

Nach Photographien von J. Kuhn, W. v. S.

sephs I. 1711. Der Bau wurde erst unter Maria Theresia 1744 wieder aufgenommen und in vereinfachter Form ausgeführt von den Architekten Nikolaus Pacassi und Valmagini. Dem Bau Fischers gehört wohl nur der im blühenden Barock ausgeführte Teil des Hofes an. Das Innere zeigt die höchste Pracht. Die köstliche Gloriette (Fig. 1469), 95 m lang und 19 m hoch, auf der Scheitelhöhe des Hügels, ist ein Hallenbau mit drei mittlern geschlossenen Arkaden, an welche sich offene Hallengänge von je vier Arkaden mit kleinen Eckpavillons und Freitreppen anschließen, — alles in den schönsten Verhältnissen und von der edelsten Wirkung. Der Architekt war Johann Friedrich Hohenberg von Hetzenberg (1732—1790).

Für den Fürsten Schwarzenberg (vgl. Einschaltbild) entwarf Fischer das Palais auf dem Rennweg in Wien: ein mittlerer Rundbau von zwei Flügeln und zwei Eckbauten flankiert, mit einer Pilafterordnung von sehr ruhiger und edler Haltung; es ist eine Nachahmung der italienischen Kafino, wie sie feither auch diesseits der Alpen sehr beliebt wurden. Der Bau wurde erst 1724 von Georg Bowanga und Christian Oetl vollendet. — Am Stadtpalais (1703) des Prinzen Eugen, jetzt Finanzministerium (vgl. Einschaltbild), entfaltet sich der Barock reicher und glänzender, zumal an den Thoren der Fassade von siebzehn Achsen, an den Balkonen, Fensterverdachungen und dem statuengeschmückten Sims.

Das rustizierte Sockelgeschoß ist in zwei Stockwerke geteilt, darüber faßt die Pilafterordnung die beiden Obergeschoße zusammen. Im Innern ist die Haupttreppe mit den Atlanten und dem diskreten Schmuck eine Prachtleistung. — Dieselbe vornehme Pracht bei aller Klarheit der architektonischen Komposition zeigt sich am Palais Trautson (1720—1730), jetzt Palaß der ungarischen Leibgarde (vgl. Einschaltbild). Es ist eine Fischersche Musterleistung, ein Barockbau, wie er fein soll, charakteristisch für des Meisters ruhige, große, vornehme architektonische Anlagen und den reich und edel durchgeführten Schmuck. Das rustizierte Erdgeschoß wird wieder durch drei Thore und die ganze Fassade durch ein Mittelfalut gegliedert. Der Bau voll Anmut und Größe verdiente es wohl, für viele spätere Werke vorbildlich zu werden. — Ebenso mustergiltig, nur reicher in der architektonischen Gliederung, mit drei Risaliten, mit dreiteiligen Fenstern und bewegtern Konturen ist der Palaß Clam-Gallas (1707—1713) in Prag (vgl. Einschaltbild). An feinen zwei Prachtthoren sind vorzügliche Atlanten aufgepflanzt.



Fig. 1484. Katholisches Kafino, Innsbruck.
Phot. von A. Beer, Klagenfurt.

Die
Gloriette.

Palais
Schwarzen-
berg.

Pal. des
Prinzen
Eugen.

Palais
Trautson.

Pal. Clam-
Gallas.

— Für die Althann entstand das schöne Schloß

Schloß
Frein.

Frein in Mähren mit einem großen Kuppelsaal. — In die letzten Jahre des Lebens Fischers fallen die Entwürfe zu dem von Karl VI.

Bauten an
der Hof-
burg.

unternommenen Umbau der Wiener Hofburg. Zur

Ausführung gelangten nur die sogenannte Reichskanzlei (vgl. Einschaltbild), welche eine Langseite des innern Burghofs ab-



Fig. 1485. Bibliothek des Stiftes Admont. Phot. von A. Beer, Klagenfurt.

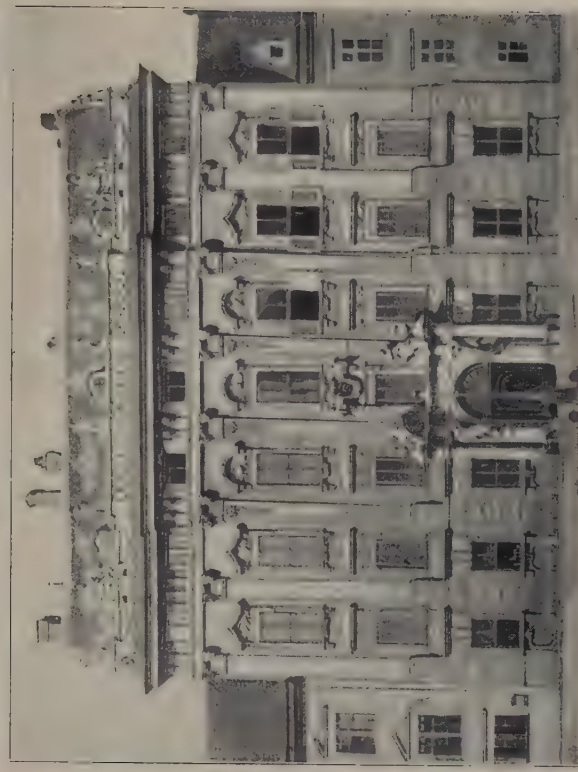
schließt, und die Winterreitschule (vgl. Einschaltbild), welche einen Flügel der unfertigen, der Stadt zugekehrten Burgfront bildet. Die letztgenannte ist ein großer, flachgedeckter Saal mit schöner Säulenstellung im Untergeschoß. Die stattliche Außenarchitektur zeigt viele Anklänge an die französische Bauweise, was wohl auf den ausführenden Architekten Joseph Emmanuel Fischer, den Sohn des Meisters, hinweist.

Fischers
religiöse
Werke,
Kollegi-
umskirche.

Eine der ersten religiösen Bauten Fischers ist die Universitäts- oder Kollegiumskirche (Fig. 1471) in Salzburg (1696—1707), eine zentrale Kuppelanlage mit etwas schmälern Querarm, einer im Segmentbogen vorspringenden Eingangshalle und dem ähnlich im Osten angefügten Chor; in den vier Ecken der Mittelpartie sind ovale Kapellen angelegt, die mit dem Hauptraum lose verbunden sind. Die architektonische Haltung ist einfach und ruhig; das Ornament ergeht sich in nicht eben ansprechendem Roll- und Kartuschenwerk. — Daß die St. Peterskirche in Wien ein Werk Fischers sei, wird behauptet und verneint. Der Grundriß hat manche Ähnlichkeit mit seiner berühmtesten und bekanntesten Leistung, der St. Karlskirche in Wien (Fig. 1472 und 1473). Der Grundriß verzeichnet einen gewaltigen ovalen Mittelraum mit einer ovalen Kuppel darüber; daran schließen sich in der Breitenachse als Querschiff zwei Kapellen von rechteckiger Grundform, in den Diagonalen vier kleinere ovale Kapellen mit Emporen darüber. Oestlich ist ein langgestreckter Chor angefügt mit dem Ausblicke in die durch eine Säulenstellung getrennte Sakristei. Von der Vorhalle im Westen führen zwei längere quer angeschlossene Gänge zu den Türmen. Da diese kein ausreichendes Gegengewicht zur Kuppel bildeten, so pflanzte Fischer neben dieselben zwei 33 m hohe Säulen, Nachahmungen der Trajanssäule, mit Bilderspiralen und Darstellungen aus dem Leben des hl. Karl (von Mader). Vor dem Eingang erhebt sich eine klassische sechsäulige Tempelfront. Man hat die Karlskirche die bedeutendste katholische Barockkirche Deutschlands genannt und ihr sonst enthusiastisches Lob gespendet. Das ist eine arge Uebertreibung. Die Gesamtwirkung ist von hohem, malerischen Reiz, der Kuppelbau

St. Karls-
kirche.

ARCHITEKTUR DES BARÖCKSTILS.



BELVEDERE, WIEN: GARTENSEITE, HOFSEITE UND MARMORSAAL; PALAIS KINSKY, WIEN.

Nach Photographien von Stengel & Co., Dresden, und J. Wlha, Wien.

von echter Schönheit und Größe, die Raum- und Lichtwirkung im Innern feierlich, der Materialaufwand kostspielig, aber die Karlskirche ist kein organischer, einheitlicher Bau, sondern eine Baugruppe; die Gänge zu den äußern Türmen, um die Fassade zu verbreitern, sind ein theatralischer, kulissenartiger, — sind ein Notbehelf; die Türme selbst in ihrem Aufbau alles eher als Kirchtürme, die beiden Ehrensäulen die müßigste Zugabe, auch wenn sie in der krönenden Laterne Glocken beherbergen; dem Grundriß fehlt die Raumgeschlossenheit echter Barockkirchen. Ueber dem malerischen Reiz und all' den wahren Vorzügen, darf man nicht vergessen, daß dies nicht mehr Konstruktion, sondern äußerliche Kombination ist. Das Innere zeigt eine gehaltene, etwas kühle Vornehmheit.

Der bedeutendste Barockkünstler Wiens neben dem ältern Fischer von Erlach ist Johann Lukas von Hildebrand (1666—1745). Er wurde von J. L. von Hildebrand. deutschen Eltern in Genua geboren und trat später in die österreichische Armee. Der Prinz Eugen lernte ihn als Statthalter von Mailand kennen und blieb feither fein Gönner. Für ihn schuf Hildebrand sein Hauptwerk, das Belvedereeschloß Belvedere. (1693—1724) in erhöhter Lage mit dem Ausblick auf Wien (vgl. Einschaltbild). Der Grundriß umschreibt ein langgestrecktes Rechteck mit achtseitigen länglichen Eckpavillons. An der Hofseite ist der Baulinie die niedrige, aber zierlichst ausgestattete Vorhalle mit der



Fig. 1486. Detail aus der Klosterkirche Neustift bei Brixen.

Freitreppe und mit beidseitigen Rampen für die Wagen vorgebaut. Hinter der Halle befindet sich die dreiarmlige, von Atlanten gestützte Prachttreppe und hinter dieser ein gewaltiger achtseitiger Gartenfaal, dessen reich stuckierte Wölbung vier in der Mitte aufgepflanzte Atlanten tragen. An diese drei Mittelräume schließen sich im Erdgeschoß im Halbstockwerk der Hofseite die Wirtschaftsräume, im ganzen Geschoß an der Gartenseite große Gesellschaftszimmer an. Im Hauptgeschoß befindet sich über dem Gartenfaal der in das dritte Geschoß reichende, festlich ausgestattete Marmorfaal, zu beiden Seiten die Pri-

vatgemächer, Prunkkabinette u. f. w., alles in bequemster, zweckmäßigster Anordnung. Im Aufriß treten die Hauptteile unter eigener Bedachung hervor: in der Mitte der dreigeschoßige Saalbau, zu beiden Seiten erst ebenfalls dreigeschoßige, dann zweigeschoßige Flügel mit einer Attika darüber, mit Statuen und Trophäen, endlich an den Ecken die gekuppelten Oktogone. Diese bewegten Dachumrisse, die malerischen Silhouetten sind echt nordisch. So ist auch der übrige, reiche aber zarte, heitere, echt barocke Schmuck. Das Hauptgeschoß ist teils mit Atlanten, teils mit korinthischen Pilasterpaaren, teils mit Doppellisenen geschmückt, welche unter der Mitte eine Kartusche mit einer kreisförmigen Scheibe tragen. Am Obergeschoß stehen gekuppelte Lisenen mit Bandornamenten in den Füllungen. Ein zart gehaltener

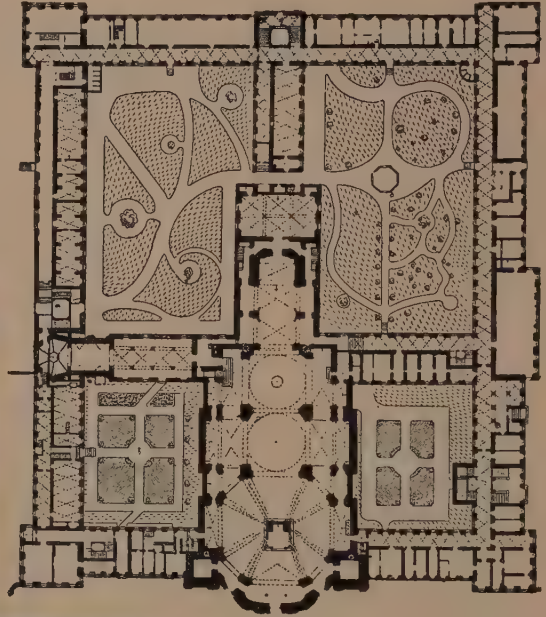
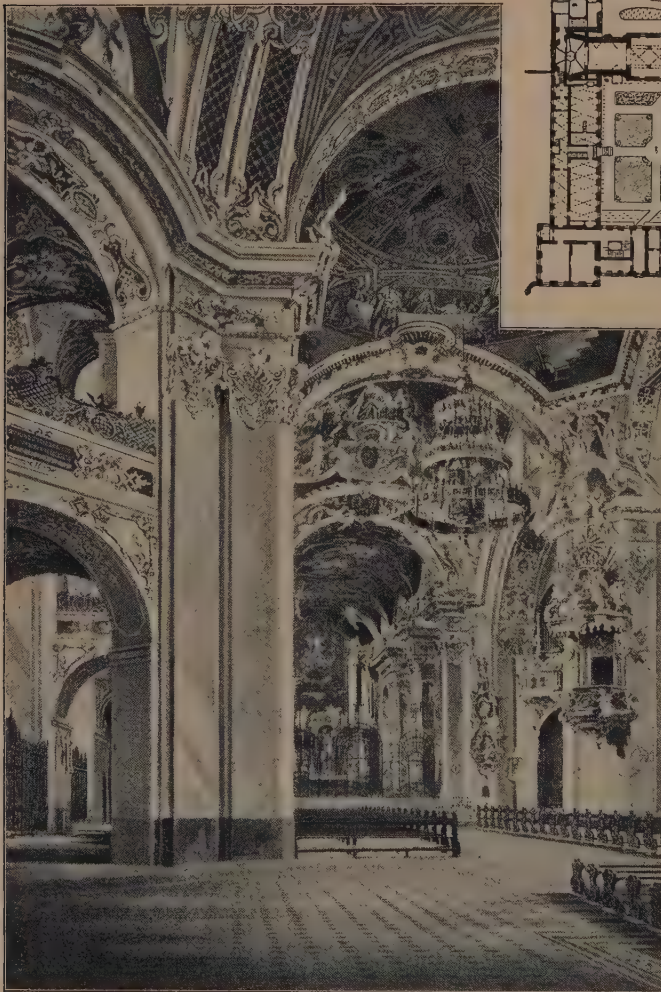


Fig. 1487 und 1488. Grundriß des Stiftes und Inneres der Kirche zu Einfiedeln. Nach Originalaufnahmen.

Konsolenfries läuft unter dem Dache hin. Ganz eigentümlich sind wieder die mannigfaltigen Formen der Verdachungen über den Fenstern. Das Ornament zeugt nicht von besonderer Phantasie oder von Schwung, aber es besitzt einen intimen Reiz und eine heitere Stimmung. Die Werke des Fischer von Erlach sind großartiger, pathetischer, dies Meisterwerk Hildebrands ist malerischer und im einzelnen reizender, heiterer. Die Formen und Motive Fischers sind allgemeiner gehalten, diejenigen Hildebrands viel individueller, eigenartiger und origineller. — Als ein anderes Werk Hildebrands muß mit Bestimmtheit der Palaft



Fig. 1489. Das Kloster Einfeldeln. Nach Originalaufnahme.

Daun, jetzt Kinsky, in Wien bezeichnet werden (vgl. Einschaltbild). Die Frontseite hat nur sieben Achsen, die drei mittleren bilden ein Rifalit. Ueber dem ruftizierten Erdgeschoß sind die beiden obern Stockwerke durch Pilafter zusammengefaßt, welche im Rifalit die Form von Hermenwandfäulen, unten kanneliert, oben in den Füllungen mit Ranken geschmückt, annehmen. Die Fensterverdachungen im obern oder Hauptgeschoß, die Dachkonfolen, die Attika und der eigentümliche, individuelle Zug des zierlichen Ornaments bezeugen die nächste Verwandtschaft mit dem Belvedere. — Dieselben und ähnliche Formen finden wir in dem Innern des von Hildebrand erbauten Schlosses Mirabell bei Salzburg (Fig. 1474), z. B. die Hermenpilafter im sogenannten Marmorfaal, die Treppenloge mit dem in Oesterreich oft vorkommenden Geländer aus Steinplatten, welche zu sehr freien ornamentalen Motiven ausge schnitten und behauen sind, auf denen Putten herumkrabbeln. Das Außere des Schlosses ist durch neuere Restaurationen entstellt worden. — Hildebrand ist auch der Architekt des Benediktinerklosters Göttweig (Fig. 1475) in Niederösterreich. Dasselbe liegt auf hoher waldiger Bergkuppe und hebt sich klar von dem dunklen Gehölze ab, ein gewaltiges Viereck mit vorstehenden gekuppelten Ecktürmen und großen, reicher behandelten Mittelbauten. Die Kirche, an der Westseite in die Neubauten eingeschlossen, im Chore noch mit einem gotischen Rippengewölbe, am Langhaus mit derben Strebepfeilern, macht, wie fast alle „barockifizierten“ mittelalterlichen Raumanlagen einen unerquicklichen Eindruck, welcher durch die schwülftige Dekoration aus dem 17. Jahrhundert noch verschärft wird. Zwei Türme in großen klassizistischen Formen, durch eine wuchtige Säulensstellung verbunden und der Kirchenfassade vorgelegt (aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) blieben unvollendet.

Palast
Kinsky.Schloß
Mirabell.Kloster
Göttweig.

Die Bauten Fischers und Hildebrands mußten, zumal in dieser schwungvollen Zeit, nach allen Seiten anregend wirken, vorab in Wien. Die Donaufstadt erhielt auch damals außer den genannten Bauten, eine große Zahl von Palästen und schönen Bürgerhäusern. Eines der edelsten und vorzüglichsten Werke unter den ersten ist die Akademie der Wissenschaften (Fig. 1476), welche vermuthungsweise verschiedenen Architekten zugeschrieben wird. Die Gliederung ist ebenso glücklich, wie der architektonische, plastische und freie Schmuck und die Verhältnismäßigkeit der Teile untereinander.

Akademie
der Wissen-
schaften.

Einen glänzendsten Beitrag zum österreichischen Barock lieferten die Bauten
Kunstgeschichte, I. Bd.

J. Prandauer.
Kloster
Melk.

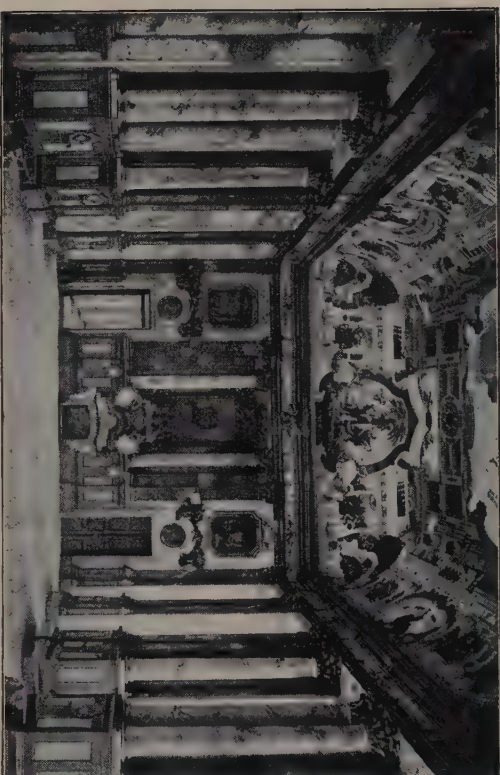
Fig. 1490. Die Kathedrale in St. Gallen.

der alten Stifte der Benediktiner, Cisterzienser und Chorherren. Neu- oder Umbauten erfuhren außer den schon früher genannten großen Stiften die Klöster Melk, Herzogenburg, Waldhausen, Seitenstetten, Reichersberg, Schlierbach, Spital am Pyhrn, Gleink u. f. w. Das Großartigste knüpft sich an den Baumeister Jakob Prandauer († 1727) aus St. Pölten. Sein Meisterwerk ist das Stift Melk in Niederösterreich (Fig. 1477—1480). Es thront auf einem schmalen, langgezogenen Felsenplateau hart über der Donau. Die Bauzeilen mit den endlosen Fensterreihen, die Türme und die kühne Kuppel der Kirche bieten ein außerordentlich großartiges Architekturbild. Der Eingang führt an der Ostseite zwischen mächtigen alten Bastionen und über einen Wallgraben in das Innere von Hof zu Hof. Die Architektur des eigentlichen Klosters ist sehr einfach; sie bereichert sich an bevorzugten Partien, an der Prälatur, am Kaisersaal und an der Bibliothek; die Pilafter, Simse, Giebel geben

befonders diesen Teilen ein palastähnliches Aussehen. Pius VII., welcher auf seiner Reise nach Wien in Melk einkehrte, sagte mit Recht, daß es Festung, Kloster und Palast zugleich sei. Mitten in der Baugruppe liegt die Stiftskirche, eine Prachtleistung: eine dreischiffige Anlage mit geradem Sims nach italienischem Vorbild; über der Vierung steigt die große, schön entwickelte Kuppel empor, neben dem Eingange erheben sich zwei Türme. Im Innern sind über den Arkadenbogen des Langhauses Emporen angebracht. Die Raumwirkung ist groß und festlich, die Dekoration von höchstem, überwucherndem Reichtum. In das abgetönte Stuckornament mischen sich Figurenreliefs jeder Art. Wer zählt alle die Motive, welche einzig an den Öffnungen und Balkonen der Emporen sich drängen! An den Pfeilern stehen kannellierte Pilafter aus rotem Marmor vor gelbmarmornen Lifenen, die Archivolten sind aus grauem Marmor geschnitten und mit vergoldetem Ornament belegt. Ueberaus kräftig treten der Architrav und der Hauptsims mit ihren schwelenden, tief untergeschnittenen Gliedern heraus; schade, daß er sich in gar so unruhigen Kurven ergeht. Prandauer offenbart in Melk, selbst in den Ueberschwenglichkeiten seines Barocco ein so entwickeltes, freies Können, eine so reiche Phantasie, eine so elastische Gestaltungskraft, daß er mit den besten Barockmeistern in die erste Linie rückt. — Ebenso glücklich und glänzender noch arbeitete Prandauer im Chorherrenstift St. Florian, welches alles in allem den glänzendsten und reichsten Stiftsbau im Barocco darstellt. Carlo Antonio Carlone hatte 1686 den Neubau der Stiftskirche in großen Verhältnissen begonnen und bei seinem Tode 1708 auch einen Entwurf für das Stiftsgebäude, ein gewaltiges Rechteck mit einem Mitteltrakt, hinterlassen. Prandauer, der ihm nachfolgte, band sich nicht an sein Projekt. Von ihm stammt insbesondere das schöne Eingangsthor (Fig. 1481) mit den Atlanten und Hermen, den schönen Statuen im ersten Geschoß, mit dem Balkon und den Ziernativen. In der Fassade des Treppenbaues mit der Pilafterarchitektur, den offenen Loggienfenstern mischte er südlische Heiterkeit mit nordischem Empfinden.

Stift St.
Florian.

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



DAS STIFT ST. FLORIAN: ÄUSSERES, STIEGENHAUSFASSADE, GROSSER SAAL UND VESTIBÜL

Nach Photographien von F. Webering, Linz, und O. Schmidt, Wien.

Das Innere des Stiegenhauses zeichnet sich durch malerische Durchsichten, durch Fresken und die geschmackvollsten und reichsten Stuckaturen aus. Eine gediegene fürstliche Pracht entfaltet sich in andern Innenräumen, besonders in den prunkvoll ausgestatteten Kaiserzimmern und im marmorreichen Kaiserfaal. — Auch im Benediktinerstifte Seitenstetten war Prandauer der Nachfolger der Carlone; auf ihn ist die Kirchenfassade zurückzuführen. — Ein anderes Werk unseres großen Meisters ist die weiträumige Stiftskirche zu Herzogenburg, während deren innere Ausstattung nicht Prandauers feinem Geschmack verrät. Er war auch beteiligt an den Kirchen in Dürrenstein, Sonntagsberg, am Stiftsbau in Admont, welcher 1865 zum großen Teil ein Raub der Flammen wurde. Verschont

Kloster
Seiten-
stetten.
Herzogen-
burg.

Admont.



Fig. 1491 und 1492. Inneres und Grundriß der Kathedrale zu St. Gallen. Nach W. Kick und Phot.

blieb der prächtige Bibliotheksaal (Fig. 1485), gleich ausgezeichnet durch die reiche Architektur, die vielen tüchtigen Holzschnitzereien und die plastische und malerische Dekoration. Nach allen diesen Beziehungen besitzt er große Verwandtschaft mit der Hofbibliothek in Wien, deren Bau zu den Werken Fischers von Erlach gehört.

Der tüchtigste Barockbaumeister Tirols ist Georg Anton Gump (1670 bis 1730) aus Innsbruck. Er machte eine Schule in Italien und baute in Verbindung mit dem Italiener Claudio Delevo die St. Jakobskirche (Fig. 1483) in seiner Vaterstadt, welche einen vollständig deutschen Baucharakter an sich trägt. Der gerade Hauptstils ist aufgegeben, ebenso die Anlage von Seitenschiffen. Der einschiffige, aus vier Jochen bestehende, möglichst breit entwickelte Hauptraum erhält seine Gliederung durch die teils auswärts teils innerhalb angefügten großen Strebepfeiler, zwischen denen Wandaltäre sich aufbauen, und die ihnen entsprechenden Quergurten. Das dritte Joch wird durch apsidale Ausweitungen als Querschiff charakterisiert. Die drei hintern Joche werden von ovalen Kuppeln überdacht, über dem

G. A.
Gump.
Innsbruck.
St. Jakobs-
kirche.

Chorjoch öffnet sich die lichtspendende Kuppel. Die einfache Anlage ist mustergültig in ihrer praktischen Zweckmäßigkeit und großen Raumwirkung. Weniger entsprechen einige Formen der architektonischen Glieder, z. B. die allzu stark verjüngten Pilaster und die Bildung der Fassade. Die Stuckdekoration und die Malereien stammen von den Brüdern Afam. Gump baute in Innsbruck auch das **Landhaus** (Fig. 1482). Der Mittelbau, von den massigen, schief ansteigenden Pfeilern mit den schweren, derben Konfölen unten im Erdgeschoß an, bis hinauf zu dem reichen Giebel, spricht einen kräftigen, energischen Charakter aus, ebenso die Seitenflügel, durch keine Ordnung, aber durch trotzig horizontale Linien gegliedert. Das oberste

Landhaus.



Fig. 1493. Inneres der Pfarrkirche in Schwyz. Nach Originalaufnahme.

Stockwerk wird durch die verzierten Fensterbänke und den ornamentierten Fries darüber als Hauptgeschoß markiert. Hinter den entsprechenden Lichtöffnungen mit den Mezzaninfenstern der Mittelpartie liegt der große Saal, welcher wie das Treppenhaus in der Stuckdekoration einen schwerfälligen Prunk zeigt, doch sind die einzelnen Motive glücklich gezeichnet. — Was kaum irgendwo die Fassadenmalerei gewagt, das ist am heutigen katholischen **Kasino** (Fig. 1484) in flott und frei aufgetragener Stuck in übersprudelnder Formenfülle ausgeführt. Das Einzelne ist so geistreich und elastisch hingefetzt, daß man fast vergißt, daß damit alle Architektur aufgehoben wird. — Die Konstruktion des deutschen Barocco, die Aufhebung des geradlinigen Simses bei dreischiffiger Anlage zeigt auch die Kirche des Chorherrenklosters **Neustift** (Fig. 1486) bei Brixen (ca. 1734—1737).

Kath.
Kasino.Neustift bei
Brixen.

4. Denkmale in der Schweiz. — Die zwei bedeutendsten religiösen Bauwerke des Barocco in der Schweiz sind der Stifftsbaubau zu Einsiedeln und die Klosterkirche in St. Gallen.

Einsiedeln.
Stifftsbaubau.

Der Plan für den Stifftsbaubau in Einsiedeln (Fig. 1487—1489) wurde von einem jener genialen Vorarlberger entworfen, von denen früher die Rede war, von Kaspar Moosbrugger, geboren 1656 in Au, seit 1681 Laienbruder im Stifte, † 1723. Er bildete

fich zum Steinmetzen und, wie mancher andere seiner Landsleute, durch lange Uebung zum Baumeister aus. Ohne die südlich gelegenen Trakte, welche wirtschaftlichen Zwecken dienen, bildet das neue Stiftsgebäude, das sechste seit Einfiedelns Gründung, ein Rechteck von 156 zu 136 m Seitenlänge mit größer entwickelten Eckpavillons. Dem Rechteck ist in der Mitte von Westen nach Osten die Stiftskirche eingebaut; ihre Fassade, eine Nachahmung der Stirnseite in Weingarten, aber eine Uebersetzung in günstigere Verhältnisse und reichere, bewegtere Formen, tritt im Segmentbogen aus der westlichen Baulinie heraus. Bis zum Ostflügel ist der Achse der Kirche an den Chor ein Gebäudetrakt angefügt; ebenso geht vom Chor nord- und südwärts je ein Seitenflügel aus, so daß im großen Rechteck durch die Kreuzflügel vier freie Binnenhöfe abgegrenzt werden. Die Stiftsbauten sind, mit Ausnahme der stattlich in Sandsteinquadern aufgeführten und architektonisch reicher gegliederten Westseite, sehr einfach gehalten. Dieselben wurden, mit samt den Oekonomiegebäuden in zwei Perioden 1704–1717 und 1734–1770 vollendet. Die Zwischenzeit wird durch den Bau der Stiftskirche 1719–1735 ausgefüllt. Dieselbe erforderte eine eigentümliche Grundrißzeichnung. Früher bestanden zwei in der Längsachse nur durch ein Thor verbundene Kirchen, das untere Münster, die Wallfahrtskirche mit der frei in der Mitte eingebauten Gnadenkapelle, und das obere Münster, die Pfarr- und Klosterkirche. Im Neubau sollten beide Kirchen zu einem Raume zusammengeschlossen werden. Um für die freistehende Gnadenkapelle einen passenden Raum zu gewinnen, legt der Baumeister dem eigentlichen Kirchenschiff ein gewaltiges Achteck mit vier größern und vier kleinern Seiten vor. Die äußern Träger sind acht hohe, durch elastisch geschwungene Bogen miteinander verbundene Pfeiler; in der Mitte des Oktogons ordnet er zwei Mittelpfeiler an, auf welche er von den äußern Trägern wieder acht Bogen führt und die Zwischenräume durch dreieckige Ausschnitte eines Tonnengewölbes ausfüllt. So schließt sich der herrliche Achteckraum durch weich geführte, auf den Mittelpunkt konvergierende Bogen und Füllstücke über der Gnadenkapelle. Ueberschreitet der Eintretende die Schwelle des Hauptportals, so steht er vor der Gnadenkapelle; geht er um sie herum, so öffnet sich vor seinem Blicke das Langschiff und als östlicher Abschluß der Chor. Wie in der Grundrißbildung die Gnadenkapelle mit dem Oktogon der ganzen Bauanlage eingefügt, selbständig herausgehoben und doch mit dem Ganzen in die unmittelbarste Beziehung gesetzt wird, ist ein Meistergriff. Der eigentliche Kirchenraum ist dreischiffig und mit Kapellen zwischen den einwärts gezogenen Widerlagern, von zwei hohen Pfeilerarkaden mit Kuppelgewölben gebildet. Da kein gerader Sims durchgeführt und die Scheitelhöhe der Arkaden nach Möglichkeit gesteigert wird, daß sie hoch in die Kup-

Stifts-
kirche.



Fig. 1491. Die Heilig-Geistkirche in Bern.
Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

pelwölbungen einschneiden, so fließen die Nebenräume der Seitenschiffe und der Kapellen mit dem Hauptraum des Mittelschiffes zu einem einheitlichen Gesamt-raum zusammen, eine Kühnheit und Größe der Konstruktion, welche einen macht-vollen, gewaltigen und feierlichen Eindruck macht. Im Aufriß wird durch die Fenster die Dreigeschossigkeit betont. Die zwei untern Fensterreihen befinden sich unter- und oberhalb der umlaufenden Gallerien und die dritte große dreige-teilte Halbkreisfensterreihe über dem Hauptsims. Kosmas Damian Asam führte im Oktogon und Schiffe die Deckenmalerei aus. Sein Bruder Aegid überspann, was die Bilder an den Wölbungen frei ließen, mit feinen Stuckdekorationen im flüchtigsten Barockstil und setzte dieselben vielfach auf farbigen Grund; er ging hierbei bis an die Grenze des Erlaubten. Die Renovation in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts stimmte die Farben noch tiefer und stumpfer zum großen Schaden der harmonischen Gesamtwirkung. Der Chor der Kirche stammt aus den Jahren 1674–1680, wurde aber seit 1746 durch den Maler Franz Kraus von Augsburg umgebaut und, — im Gegensatz zum echten, feinen Rokoko — mit großen, zerdehnten Rokoko-Stuckformen ausgestattet, welche infolge der Ganz-vergoldung vollends schwerfällig wirken.

St. Gallen.
Stifts-
kirche.

Der Neubau der Stiftskirche in St. Gallen (Fig. 1490–1492) begann im Jahre 1756. Der Entwurf zu derselben wurde in neuester Zeit auf Giovanni Gasparo Bagnato aus Como († 1757), welcher im Dienste der Deutschordens-Ballei Elsaß und Burgund stand, zurückgeführt. Gewiß ist, daß er Risse und Pläne geliefert. Aber ebenso bestimmt wird berichtet, daß Peter Thumb aus Konstanz, ein Sohn des Michael Thumb aus Bezau im Bregenzerwald, einen Riß vorlegte, worauf ein Akkord mit ihm zustande kam, während Bagnato beim Neubau nicht mehr beteiligt erscheint. Der beste Beweis, daß die St. Galler Stiftskirche von einem Deutschen und zwar einem Vorarlberger entworfen wurde, ist der Bau selbst. Es ist durchaus süd-deutscher Barock; in der Konstruktion die Wiedergabe des „Vorarlberger Mün-sterchemas“. Kein Italiener, ohne ganz germanisiert zu sein, hätte je so etwas gezeichnet. Im Jahre 1760 wurde das Schiff der Kirche geweiht. In den Jahren

Bau-
meister



Fig. 1495. Detail aus der Schloßkirche in Friedrichshafen. Nach W. Kick, Barock, Rokoko und Louis XVI., Stuttgart.

1761–1769 erfolgte der Bau des Chors und der Ostfassade mit den beiden Türmen aus Sandstein in reichern Formen. Das Turm-paar wurde dahin ver-setzt, weil die Nähe der Klostermauer im Westen nicht einmal einen Haupteingang gestattete. Die Ostfas-fade stellt sich groß und achtungsgebietend dar, nur wird leider der Mittelbau, der im Segmentbogen her-austritt, durch die Türme eingeengt, weil



Fig. 1496. Die Abtei Fürstfeld. Phot. von F. Finsterlin, München.

diese nicht neben die Fassade, sondern vor die Seitenschiffe gestellt sind. Die Türme sind nach dem Vorbild derjenigen in Einsiedeln in den Untergeschoßen mit Pilasterordnungen geschmückt, — im obersten Geschoß tritt zwischen die Pilaster eine Säule in die Ecken der Diagonalen. Die Seitenfassaden erhalten eine ganz ungenügende Gliederung durch die hohen, öden Fenster und das dem Ganzen

etwas schwerfällig eingefügte Querschiff. Die ursprüngliche Absicht, die Fenster zu Gunsten einer im Innern umlaufenden Gallerie zu halbieren, wurde später aufgegeben. Den Mittelpunkt der Raumanlage bildet das große, durch eine Flachkuppel eingedeckte Querschiff; der Durchmesser derselben reicht weit über die Breite des Hauptschiffes hinaus. Die Seitenschiffe der Hauptanlage ziehen sich im flachen Bogen auch um die Kuppelpartie herum, — ein ganz neuer und eigentümlicher Gedanke in der Grundrißbildung, ein Beweis, daß die Vorarlberger immer auf neue individuelle Lösungen dachten. Dagegen sind die Seitenschiffe viel weniger hoch geführt, als in den großen, süddeutschen Barockbauten; dieser Umstand deutet am ehesten darauf, daß der Entwurf nicht ganz frei von



Fig. 1497. Inneres der Abteikirche Fürstfeld. Phot. von F. Finsterlin, München.

Peter Thumb gezeichnet wurde, sondern in dieser Hinsicht das Ergebnis eines Kompromisses fein dürfte; dies hinwieder hängt mit dem Wegfall der Gallerie und der Oberfenster zusammen. Der Chor hat dieselbe Breite wie das Hauptschiff; an die Kuppelpartie werden hüben und drüben drei durch Quertonnen überdachte Joche angefügt, — also eine sehr einfache Grundrißgestaltung, welche besonders durch die stark betonten Quergurten am Gewölbe ihren statischen und rhythmischen



Fig. 1498 und 1499. Inneres und Grundriß der Stiftskirche Weingarten. Nach W. Kick.

Ausdruck findet. Als Raumkonstruktion wirkt die Stiftskirche großartig und erhebend; trotz des Wandels und der Zerfahrenheit der Geschmacksrichtungen übt sie stets dieselbe große Anziehungskraft. Christian Wenzinger (1710—1797) aus Freiburg im Breisgau schuf die Deckenmalereien im Schiffe; unter seiner Leitung wurde auch die architektonische und freie Dekoration, die ganze schöne

Stuckornamentation im Geschmack des Rokoko ausgeführt. Die Stuckarbeiten im Chor übernahmen zwei Wessobrunner, Johann Georg Gigl und sein Bruder Matthias. Die Malereien an der Chordecke, Werke des Joseph Wannenmacher aus Ulm, litten frühe großen Schaden infolge des mangelhaften Verputzes und wurden seit 1819 durch sehr geringe Arbeiten eines germanisierten Veronesers, Ambrosio Horazio Morretto, ersetzt.

Die Schweiz besitzt eine sehr große Zahl schöner Barockkirchen, welche bei mäßigen Verhältnissen die dem Stil eigene

Groß- und Weiträumigkeit und die festliche Stimmung in günstigster Weise aussprechen. Im ersten Range steht die groß angelegte, kühn

Schwyz. konstruierte und reich ausgestattete Pfarrkirche in Schwyz (1770—1774 [Figur 1493]). Die Komposition ist echt barock; trotz der dreischiffigen Gliederung ist nur ein Gesamtraum betont; die Stuckdekoration ergeht sich in edeln

Ruswil. Rokokoformen. In der Pfarrkirche zu Ruswyl sind auch die Seitenschiffe unterdrückt, und der große, lichtvolle Raum wird von einem flachen Tonnengewölbe mit großen Sticksappen überspannt. Ähnliches geschieht in der Stiftskirche

Arlesheim. zu Arlesheim, nur daß unter niedrigen Abseiten Kapellen angefügt sind. Auch in den zwei letzten Kirchen wird die Stuckdekoration vom Rokoko beherrscht, in

befonders folgerichtiger Weise in Arlesheim, wo die ganze Wölbung über dem Schiffe von einem riesigen Ovalbilde in der dem Stile eigentümlichen Malerei eingenommen wird.

Andere Kirchen, zumal aus früherer Zeit, teils einschiffige, teils dreischiffige Anlagen, schließen sich dem italienischen Typus mit geradlinigem Simse an, wodurch ein Teil der Weit- und Freiräumigkeit verloren geht, so in der Pfarrkirche zu Stans und vielen andern, so besonders in den Jesuitenkirchen zu Luzern

Kirche in
Stans.
Jesuiten-
kirche in
Luzern.
Solothurn,



Fig. 1500. Fassade der Stiftskirche Weingarten. Nach W. Kick, Barock, Rokoko und Louis XVI.

und Solothurn, welche überdies seitliche Emporen in den Aufriß aufnehmen. Mehr dem süddeutschen, „Vorarlberger“ Modell nähern sich die Kirchen, welche die Widerlager in das Kircheninnere hineinnehmen; unten werden sie für Seitengänge durchbrochen, oben ruhen auf denselben die Quergurten, welche das Tonnengewölbe gliedern, so in der Pfarrkirche zu Arth am See (1694 bis 1696). In diesen Kreis gehört auch die stattliche Heilig-Geistkirche in Bern (1722 bis 1729), innen durch zweimal sieben mächtige Säulen in drei Schiffe zerlegt, am Aeußern einfach, aber geschmackvoll mit korinthischen Säulen und Pilastern geschmückt (Fig. 1494).

Arth.

Bern.

5. Denkmale in Deutschland. — Die glänzendsten religiösen Denkmale befinden sich in einem ziemlich eng begrenzten Gebiete. Da sie alle bald mehr, bald weniger voneinander abhängig sind, so em-

pfiehlt es sich, dieselben in chronologischer Reihenfolge aufzuführen.

Die Stiftskirche der alten Benediktinerabtei Kempten wurde schon 1651 begonnen und zwar unter dem Meister Michael Beer von Au im Bregenzerwald. Im Jahre 1654 trat Johannes Serro an seine Stelle, welcher unter dem Einfluß des Belgiers Deodat del Monte stand; dieser hinwieder war ein Schüler Rubens' und der Architekt des Kurfürsten Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg. Anlage und Konstruktion der Stiftskirche sind ganz eigenartig und unterscheiden sich von allen gleichzeitigen und spätern Stilbauten auf deutschem Boden. Im Grund- und Aufriß setzt sich der Bau aus zwei architektonisch ziemlich selbständig entwickelten Teilen zusammen, der Kuppelpartie mit dem Chor und dem Langhaus. Der Kuppelbau stellt ein Achteck dar, an welches in der Breitenachse zwei fast quadratische Räume angefügt sind. In der Mitte des Achtecks stehen vier

Abtei-
kirche in
Kempten.



Fig. 1501. Inneres der Kirche in Neu-Birna. Nach Originalphot.

Schönen-
berg.

nenberg die gleichnamige Wallfahrtskirche zu Unserer Lieben Frau von Loreto. Der Bau der Kirche wurde unter dem Fürstprobst von Ellwangen Johann Christoph IV. von Adelsmann 1686 begonnen. Den Plan lieferte der Vorarlberger Baumeister Michael Thumb aus Bezau, und dessen Bruder Christian führte den Bau aus. Die alte Loretokapelle ward an der Ostseite des Chors in den Neubau aufgenommen. Kaum vollendet brannte die Kirche 1709 nieder, wurde aber auf den alten Grundmauern sofort wieder aufgebaut. Damals erhielt sie, wahrscheinlich auf Veranlassung des baukundigen Jesuitenbruders Heinrich Meyer, über dem Hauptsim eine gestreckte Attika, um die Höhenentwicklung zu steigern. Der Grundriß verzeichnet eine Eingangshalle mit zwei wenig vortretenden Türmen, ein dreigeteiltes Langhaus, einen weiten Mittelraum mit aufgeteilten Kapellenreihen und Emporen, zwischen den Streben je drei pilastergeschmückte Arkaden und ein breiteres Querschiff ohne Kuppel, an welches sich der Chor anschließt. Die Stuckdekoration ist sehr maßvoll und verwendet besonders Pflanzenmotive mit figürlichen Darstellungen. Wäre an der Fassade die Mittelpartie weniger eingeengt, so könnte man sie einem Römer der ersten ernsten, steifen Barockperiode zuschreiben; die Türme gehen im dritten Geschoß aus dem Quadrat ins Achteck über und schließen mit Kuppel-

Pfeiler als Träger der Kuppel, an diesen Mittelraum schließt sich ein Umgang an, welcher im Aufbau doppelgeschoßig ist, so daß er unter der Wölbung eigentümliche, brückenartige Emporen darstellt; über diesen geht die Kuppel ins Achteck über. An diesen Kuppelbau schließt sich im Westen das dreischiffige Langhaus an, dessen Mittelraum bedeutend breiter ist als die Vierung. Ueber den Seitenschiffen sind Emporen angeordnet, welche sich gegen das Mittelschiff in dreigeteilten Arkaden nach dem Palladio-Motiv öffnen. So entsteht ein interessantes, vielgestaltiges Ganze mit malerischen Durchblicken, ohne daß jedoch alle die architektonischen Probleme gelöst erscheinen. An die Seitenschiffe wurden später neben den Seiteneingängen je zwei größere und zwei kleinere Kapellen angebaut.

Im Nordosten von Ellwangen thront auf dem Schö-

hauben ab. — Große Aehnlichkeit mit der Kirche auf dem Schönenberg besitzt im Grundriß die Kirche des ehemaligen Prämonstratenserstifts Obermarchthal an der Donau. Baumeister war derselbe Michael Thumb aus Bezau (seit 1686), nach seinem Tode traten sein Bruder Christian und der Neffe Franz Beer an seine Stelle. Im Aufriß unterdrückt Thumb diesmal die Attika, erhöht aber dafür die tragenden Glieder. Die Gewölbe waren nicht für Bemalung berechnet, erhielten aber dafür eine umso reichere Stuckdekoration, welche die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beliebten schweren Laub- und Rankengewinde, Kartuschen und beflügelten Engelsköpfe in ausgiebigster Weise verwendet. — Bei etwas mäßigeren Verhältnissen stimmt mit Obermarchthal die ehemalige Prioratskirche in Hofen bei Friedrichshafen (Fig. 1495) überein. Der Prälat Willibald Kobolt (1683—1697) von Weingarten verlegte dahin ein in Feldkirch bestehendes Priorat. Christian Thumb war Baumeister 1695—1698. Nur im Chor wurden mäßige Felder im Scheitel der Gewölbe für Malereien ausgespart, alle andern Flächen blieben der fast überreichen Stuckdekoration vorbehalten. Die ausführenden Meister waren aus Wessobrunn, Johann Schmuzer mit seinen Söhnen Franz und Joseph. Den äußern Rahmen bilden gewöhnlich klassisch stilisierte Blattmuster, dazwischen, in den Füllungen und auf den Kanten entfalten sich die üppigsten, flott und virtuos modellierten Pflanzen- und Blumenmuster, Akanthus von Epheu durchzogen, Weinreben und Lorbeerzweige; andere Motive sind die Muschel und Engelsköpfe. Von wenig glücklichem Geschmack sind die Engel in ganzer Gestalt, welche sich in den Zwickeln zwischen dem Gezweige tummeln. Die Schattenwirkung ist trotz des eintönigen Weiß kräftig; infolge des Wechsels, indem reicher und einfacher geschmückte Joche sich ablösen, stört der an Ueberladung grenzende Reichtum nicht.

Obermarchthal.

Hofen bei Friedrichshafen.

Fürstenfeld (Fig. 1496—97) bei Fürstenfeldbruck in Oberbayern war von 1258 bis zur Säkularisation 1803 eine Cisterzienserabtei. Viscardi († um 1617) baute das neue Kloster und machte auch angeblich den Entwurf zur Kirche; allein es ist kaum glaublich, daß dieselbe nach seinen Plänen ausgeführt wurde, sie weicht zu sehr von seinen übrigen Bauten ab und trägt zu deutlich das Gepräge des deutschen groß-, hoch- und weiträumigen Barocco. Im langgedehnten Chor ist der geradlaufende, aber unruhig verkröpfte Hauptstift beibehalten, im Schiffe dagegen öffnen sich die Arkaden der Seitenkapellen weit über den Sims hinauf. Ueber diesem baut sich eine hohe Attika auf, und erst oberhalb derselben setzt das



Fürstenfeld.

Fig. 1502. Detail aus der Klosterkirche Weißenau. Nach W. Kick, Barock, Rokoko und Louis XVI.

Tonnengewölbe an, in welches die Kappen tief einschneiden. Eine andere Eigentümlichkeit ist die, daß über den Arkaden der Seitenkapellen, nahe unter dem Gewölbe noch eine Empore eingefügt ist. Die Weit- und Hochräumigkeit ist infolgedessen wahrhaft großartig und überraschend, aber man hat das Gefühl, daß die Wirkung noch imponierender wäre, wenn die Attika unterdrückt und ihre Höhe den Pfeilern mit ihrem fast überreichen Säulenschmuck zugesetzt worden. Der leitende und ausführende Architekt war Johann Georg Ettenhofer, Bürger, Stadtbau- und Maurermeister von München. Der Neubau begann 1718; die Weihe fand erst 1741 nach der Vollendung der Maler- und Bildhauerarbeiten statt. Diese wurden von den Brüdern Afam, unterstützt vom Maler Francesco Appiani, ausgeführt und zwar in den reichsten Formen und Farben, wie die Afam in ihrer spätern Zeit solche liebten. Die Stuckmarmorfäulen, gelb und fleischfarben, haben graugrüne Postamente und vergoldete Kapitelle, die Gipsornamente sind in Gelb und in Rosaviolett getont; der Vorhang am Chorbogen, plastisch aufgehöhlt, ist grün etc. Die ganze Ausstattung erinnert an die Stiftskirche in Einsiedeln. An der Außenarchitektur fällt die reiche Verwendung von Säulen und Pilastern auf, welche aber über eine gewisse steife Nüchternheit nicht hinaushilft.

Wein-
garten.

Die Stiftskirche der frühern Benediktinerabtei Weingarten (Fig. 1498 bis 1500), jetzt Pfarrkirche, ist eines der edelsten, schönsten Denkmale des süddeutschen Barocco. Die Fassade ist stark ausgeschwungen, der Aufriß dreigeschoffig, mit fünf Eingängen und zwei Reihen von Fenstern, die im Halbkreis geschlossen; die beiden Obergeschoffe werden durch eine Pilasterordnung über hohem Sockel zusammengefaßt. Dieselbe Architektur wiederholt sich an den zwei stattlichen Türmen, welche sich neben der Fassade erheben. Diese haben nur noch ein Obergeschoß, ebenso sind die abschließenden Hauben und der Mittelgiebel der Stirnseite eingedrückt, offenbar um die Kuppel mehr zur Geltung kommen zu lassen. Die Silhouette des Baues in feiner erhöhten Stellung ist ernst und großartig. Das Schiff des Münsters setzt sich zusammen aus einem schmalen Joch neben der Vorhalle, aus drei großen Jochen und dem Querschiffe mit quadratischer Vierung und einer hohen Kuppel.

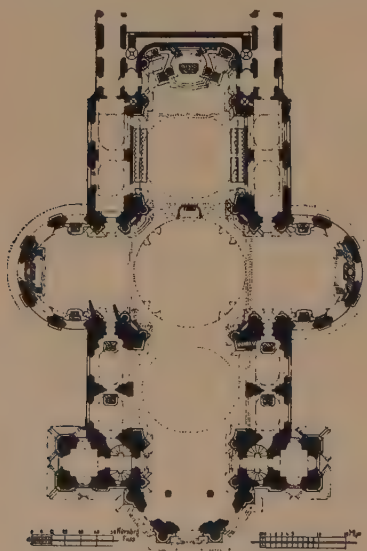


Fig. 1503. Grundriß der Klosterkirche zu Ottoheuren. Nach W. Kick.

Das Kreuzschiff schließt in Kreissegmenten ab, wie der Chor, welcher aus einem schmalen Joch und einem Kuppelvierung entsprechenden Quadrat unter einer Hängekuppel besteht. Die Breite bleibt im Chor und Schiff dieselbe. Die Seitenschiffe sind schmal mit ziemlich flachen Wandaltären. Das Langhaus, von quergelegten Tonnen überwölbt und in drei Geschoffen von Fenstern beleuchtet, hat eine Höhe von 24 m, die Kuppel eine solche von über 77 m. Der Eindruck ist wahrhaft überraschend, groß und feierlich; hellstes, gleichmäßiges Licht wogt durch die Hallen und verleiht dem Raumganzen unter den schönen Kurven der Wölbungen und Gurte eine außerordentliche Ruhe und Harmonie. Die Gesamtwirkung ist, obwohl die Abmessungen keine riesigen sind, überaus groß und erhaben. Die Kanzel ausgenommen, welche aus späterer Zeit (1765) stammt, ist die Ausstattung in Weingarten sehr gehalten und einfach, insbesondere



Fig. 1504. Inneres der Klosterkirche in Ottobeuren.
Phot. von G. Braun, Ottobeuren.

der Schmuck an Stuckaturen, welche von Rankenwerk und Muscheln, in den Bogenleibungen von kassettenartigen Bandverschlingungen mit Rosettenfüllungen — weiß auf schwach abgetontem, in grau gebrochenem Grund — am häufigsten Gebrauch machen. Es ist eine Dekoration, welche von der bisher üblichen, die auf italienischen und deutschen Ueberlieferungen beruht, ganz abweicht, nicht nur in den Mustern, sondern auch in Rücksicht auf das schwache Relief. Der Umschwung ist auf die französische Dekorationsweise zurückzuführen, welche immer mehr beliebt wurde. Der Gründer der Stiftskirche war der Abt Sebastian Hiller (1697 bis 1730), welcher auch das Priorat Hofen vollendet. Der Neubau begann

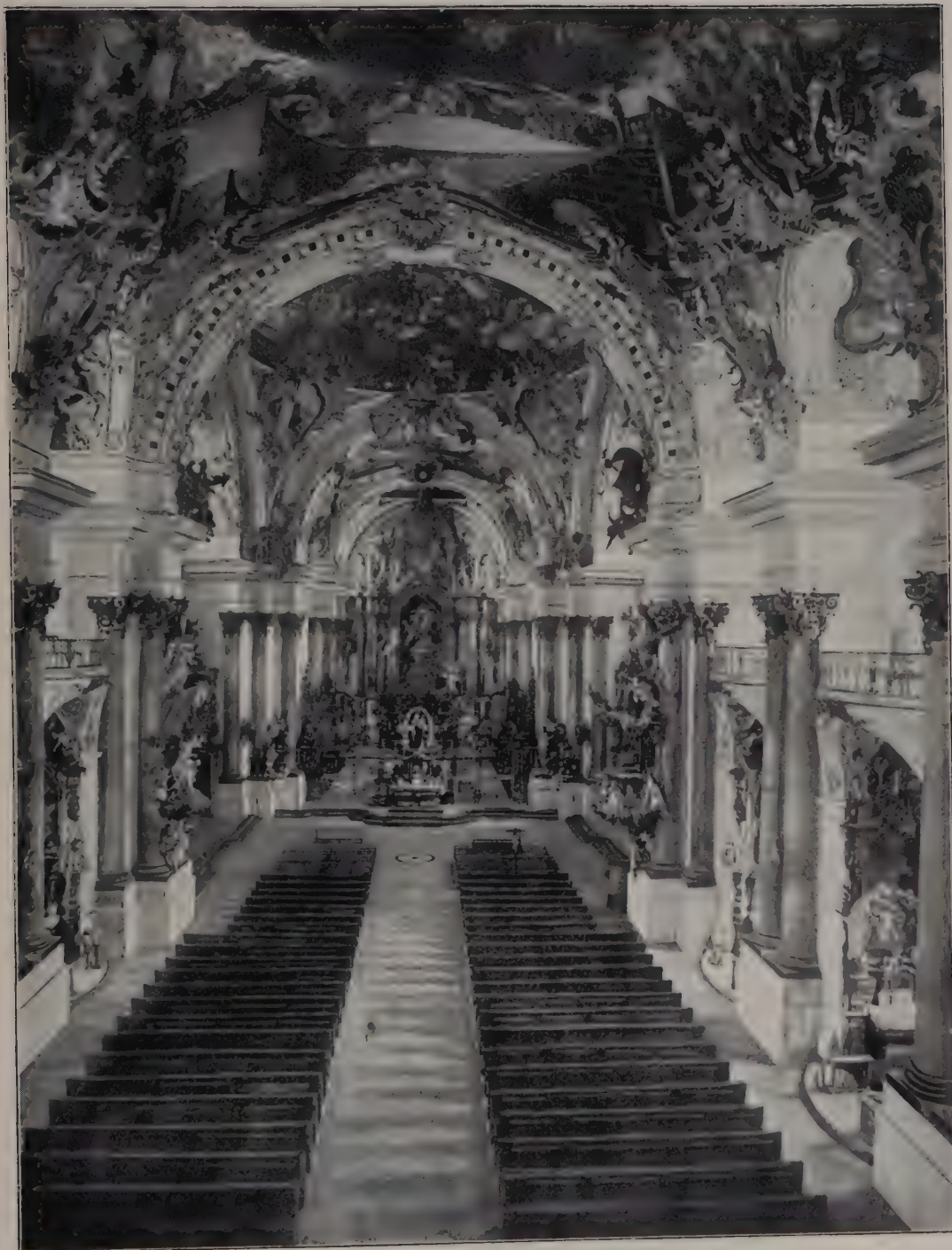
1715 und kam 1722 in der Hauptsache zum Abschluß. Der Entwurf wurde bisher meistens dem uns schon bekannten Donato Giuseppe Frisoni in Ludwigsburg zugeschrieben. Die deutschbarocke Konstruktion der Kirche hätte gegen diese Zuteilung Bedenken wachrufen sollen. Als erster Baumeister erscheint der Vorarlberger Franz Beer, welcher sich aber 1716, als man ihm keinen Gesamtkord bewilligte, zurückzog. In der Verlegenheit wurde der alte Christian Thumb berufen; er führte den Bau weiter, unterstützt von dem baukundigen Laienbruder Andreas Schreckh, der, ebenfalls ein Bregenzerwälder, einfacher Maurer gewesen war. Frisoni trat erst 1717 zu Weingarten in Beziehung und blieb seither in brieflichem und geschäftlichem Verkehr mit dem Kloster. Er lieferte einen Entwurf zur Fassade, zur Ausgestaltung der Kuppel, zum Hauptaltar etc. Der Grundriß zur Kirche dagegen ist ohne Zweifel das Werk und das Verdienst Franz Beers. Diego Carlone fertigte die Statuen für den Hochaltar und wohl auch andere Bildwerke. Kosmas Damian Asam führte die Malereien aus, Franz Schmuizer die geschmackvolle, mustergültige Stuckornamentation. Der Stiftsbau kam nicht ganz zur Ausführung; geplant war ein großes Viereck, welches durch

die in der Mitte von Westen nach Osten eingefügte Kirche in zwei Binnenhöfe geteilt worden wäre; an den Hauptbau hätten sich an allen Seiten in weiten Kurven Verwaltungs- und Oekonomiegebäude, Gartenterrassen etc. angeschlossen. — Etwas älter ist die Kirche und der Stiftsbau des ebenfalls bei Ravensburg gelegenen Weissenau. Prämonstratenserklusters Weissenau (Fig. 1502). Franz Beer aus Bezau entwarf und baute beide seit 1708. Die Kirche mit der gutgegliederten geradlinig vortretenden Fassade und dem Turmpaar an den Seiten bietet einen stattlichen Anblick. Das Schiff besteht aus sechs Jochen; das dritte Joch ist weiter als die übrigen, das fünfte als Querschiff am weitesten gespannt; jenes ladet in Kurven, dieses in Geraden über die Seitenlinien aus. Ob der Baumeister eine rhythmische Bewegung der Massen beabsichtigte? Die Wirkung ist nicht eben günstig. Franz Schmuizer modellierte die Stuckornamente ähnlich denen in Weingarten, nur in reichern und noch zierlicheren Formen.

Was für einen großzügigen Charakter der Barocco auch im Kleinen hat, zeigt das reichste in Formen und Farben, in Konstruktion und Ornamentation ausgestattete, prächtige Kirchlein in Neu-Birnau (Fig. 1501) am Ueberlinger See, einst eine Wallfahrtsstätte, jetzt traurig vernachlässigt und verlassen. Die Abtei Salem hatte es durch Peter Thumb von Konstanz, einen Sohn des Michael Thumb aus Bezau, bauen lassen.

Werden die größten und bedeutendsten Barockbauten des südlichen Deutschlands aufgeführt, so steht die Stiftskirche des frühern Benediktinerklusters Zwiefalten. Zwiefalten (vgl. Einschaltbild) in der vordersten Reihe. Mit der Niederlegung des romanisch-gotischen Münsters und dem Neubau wurde 1739 begonnen durch die Maurermeister Joseph und Martin Schneider von Baach. Für den Neubau erwies sich aber ihr Vermögen und Können als unzureichend, daher wurde der Baumeister Johann Michael Fischer aus München berufen. Er machte einen neuen Entwurf, welcher eine Dehnung und Erweiterung der Kirche bezweckte; die Breite des Chors mußte er beibehalten, weil an seinen Seiten bereits die Fundamente zu zwei Türmen gelegt waren. Der Grundriß verzeichnet eine geräumige, zweischiffige Vorhalle; das große, breite Langhaus besteht aus vier Jochen mit hohen Wandkapellen; dann folgt das gewaltige Querschiff mit einer Flachkuppel über der Vierung. Der Chor setzt sich aus dem langgedehnten Presbyterium mit den Chorstützen und dem Altarraum zusammen. Wie im Querschiff, so sind auch hier die Ecken abgechrägt. Im innern Aufriß erhält der herrliche, weitgesprenkte Raum seine besondere, glückliche Charakteristik durch die Säulenpaare in rötlichem Stuck mit vergoldeten Kapitellen, welche auf hohen Sockeln den Stirnseiten der Arkadenpfeiler vorgesetzt sind. In ihrer kuffenartigen Aufstellung und perspektivischen Folge und Abstufung vertiefen sie den Raum für das Auge des Eintretenden in großartiger Weise, schärfen aber gerade dadurch auch einen ästhetischen Mangel. Da die Säulen buntfarbig sind, so erscheinen infolge der scharfen Trennung das auf ihnen ruhende Gebälk und die Attika darüber nicht mehr als mittragende Glieder, sondern fließen mit der Wölbung, dem getragenen Teile zusammen, sofort erscheinen aber die Säulen als Träger und Stützen gegenüber den auf ihnen ruhenden Lasten zu kurz und zu schwach. Es ist eine perspektivische Verschiebung des statischen Gleichgewichts zwischen Kraft und Last, tragenden und getragenen Gliedern, welche einen bemühenden Eindruck macht. Dieselbe Beobachtung drängt sich auch in andern Bauten auf, wo die Pilaster und Säulen einzig vollfarbig gehalten sind; entweder sollten der Sockel und das Gebälk

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



INNERES DER KLOSTERKIRCHE IN ZWIEFALTEN.

Nach Photographie von P. Sinner, Tübingen.

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



INNERES DER PAULINUSKIRCHE IN TRIER.

Nach Photographie von Dr. Kuhn, Trier.

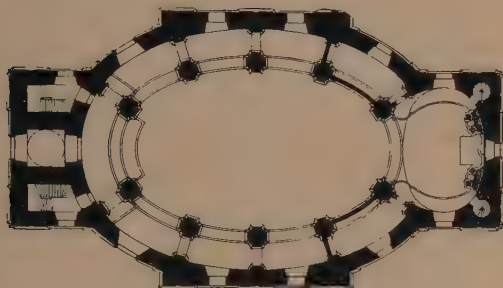


Fig. 1505. Grundriß der Kirche in Steinhausen, Nach W. Kick.

burg ist von höchster Virtuosität, ebenso die Schlosserarbeit am Chorgitter von Joseph Büffel aus Rankweil, die Holzschnitzerei an den Chorstützen von Joseph Christian aus Riedlingen u. f. f.

Am glänzendsten und überzeugendsten ist das Ideal des süddeutschen Barocco in der Klosterkirche zu Ottobeuren (Fig. 1503—04) im bayerischen Schwaben ausgesprochen. Dem Bau der Kirche ging derjenige des Klosters voraus (1711—1725) unter dem Architekten P. Christoph Vogt († 1725), Benediktiner des Stifts; es stellt ein gewaltiges Viereck mit zwei innern Trakten dar, welche einen großen und zwei kleinere Höfe bilden. Die Außenarchitektur ist einfach, nur durch Eckpavillons belebt, die innere Ausstattung dagegen besonders der Haupttreppenhalle, des Saalbaues, der Gastszimmer, vorzüglich an Stuckdekorationen ganz überraschend reich und geschmackvoll. Der Kirchenbau begann 1736. Die Weihe sollte im Jahre 1764 im tausendsten Jubiläumsjahr der Gründung des Klosters stattfinden, doch mußte sie um zwei Jahre hinausgerückt werden. Wer den Plan zur herrlichen Barockkirche geliefert, steht nicht fest; wahrscheinlich war es Dominikus Zimmermann aus Landsberg; überprüft wurde der Plan nochmal im Jahre 1744 von dem uns schon bekannten kurbayerischen Baudirektor Joseph Effner (1687—1745). Als ausführender Baumeister wird der Münchener Johann Michael Fischer genannt. Die Kirche ist im Westen dem Stiftsbau vorgelegt und nur durch den Chor mit demselben verbunden. Die Seitenfassaden sind ganz schmucklos. Die westliche Schauffeite dagegen mit der im Segmentbogen heraustretenden Mittelpartie und den beiden flankierenden Türmen ist architektonisch bedeutend und wirksam ausgestattet, die Komposition großzügig, besonders in den drei hohen, im Halbkreis geschlossenen Fenstern. In der Grundrißbildung ist

Otto-
beuren.

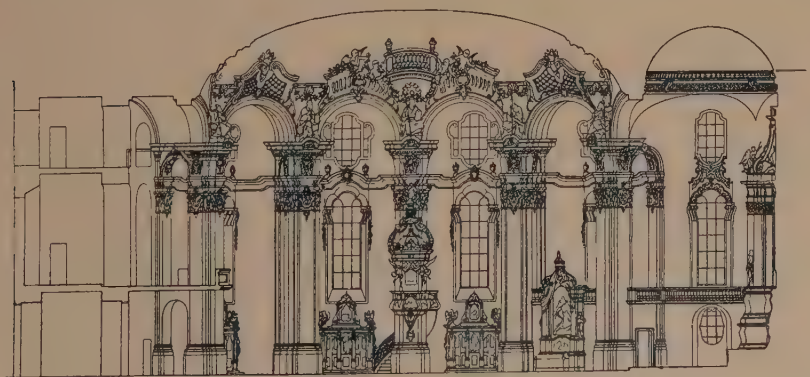


Fig. 1506. Längsschnitt der Kirche in Steinhausen. Nach W. Kick, Barock, Rokoko.

die Kirche eine reine Zentralanlage. In der Längsachse folgen sich drei gewaltige Joche mit Kuppelwölbungen, westlich schließt sich die Vorhalle, im Osten der im Segmentbogen ausmündende Haupt-

altarraum an. Das Querhaus ist nur wenig schmaler und kürzer als das Hauptschiff und endigt in Halbkreisen. Die Anlage des Langhauses ist dreischiffig, aber in eigentümlicher Weise. Im Aufriß offenbart sich nämlich ein ganz neuer, origineller Gedanke. In den Kuppeljochen neben der Vierung sind die großen Arkaden nicht aufgeteilt oder offen bis zum Schluß des Bogens, sondern es wird eine niedrigere Doppelarkade, welche zu den Seitenkapellen führt, hineingesetzt, über diesen wird



Fig. 1507. Aus der Stiftskirche in Ettal. Nach K. Gurlitt.

der gerade Sims, allerdings in starker Verkröpfung, hingeführt; in der Oberwand stehen Fenster. Die Konstruktion ist also ein Kompromiß zwischen dem italienischen Basilikaschema und dem „Vorarlberger Münster-schema“ mit aufgeteilten Seitenschiffen. Die Maßzahlen sind höchst bedeutend; die Höhe der Kirche steigt vom Scheitel der Gurtbogen bis zum Auge der Vierungskuppel von 26 m zu 35,6 m, die Länge beträgt 91 m, die Breite im Chor und Schiff 21 m, im Querschiff 58,4 m, der Quadratinhalt 2092 qm. Die gegenseitigen Verhältnisse sind außerordentlich günstig, sie geben dem Bau etwas wie eine stille, in sich beschlossene Ruhe, man möchte es fast Selbstzufriedenheit nennen. Dieser Eindruck wird durch die Beleuchtung verstärkt, sie ist gleichmäßiger, harmonischer als in den meisten Kirchen und spricht darum zugleich eine feierliche Ruhe aus. Wer durch die westliche Hauptpforte eintritt, wird durch die taghell erleuchteten, weiten und hohen Räume freudig überrascht; sein Staunen wächst, wenn er unter den hohen Wölbungen vorwärts schreitet und wenn der Blick in die Seitenräume dringt; wendet er sich oben auf den Chorstufen beim Chorgestühl um und kehrt sich dem Eingang zu, da entfaltet sich erst das herrlichste Raumbild, wenn die durch die hohen Apfidenfenster des weiten Querhauses einfallenden Lichtwellen mit denen des Hauptschiffes zusammenfluten. Man staunt über die Kühnheit und Freiheit der Konstruktion, über das Können und die Baugedanken dieser schlichten Barockbaumeister und gewinnt die Ueberzeugung, daß hier eine höchste

Stilleistung der Raumkonstruktion vorliegt, welche gar keinen Vergleich zu scheuen braucht. Die Ausstattung der Kirche steht trotz alles Reichtums nicht auf der Höhe der Konstruktion, dieselbe fiel leider nicht wie etwa in Weingarten dem Barock, sondern dem Rokoko zu, und er hat sein ganzes Unvermögen bekundet, Räume von solcher Ausdehnung, Weite und Höhe entsprechend zu dekorieren; eine Bankrott-erklärung sind vollends seine Leistungen, wenn er, wie am Chorgestühl und besonders an den Altären, in das Gebiet der Architektur sich hineinwagt; da hilft die höchste Virtuosität der Technik nicht über die Mängel der architektonischen Zeichnung hinaus. Die Stuckaturen von Michael Feichtmayr sind mit großem Geschick modelliert, reiner und gehaltener als in Zwiefalten; sie nehmen aber

doch dem Bau einen Teil feiner Größe und Ruhe. Noch ungünstiger wirkt die Vergoldung, wo sie in größern Massen aufgetragen wird, sie zerreißt dann das Ornament, wie an den Kapitellen; die rötlich stuckierten Säulen fallen auch hier aus der Architektur heraus.

Das Benediktinerstift Amorbach im bayerischen Odenwald feierte 1734 das Jubiläumsfest seines tausendjährigen Bestehens, acht Jahre später ließ es zum Zweck eines Neubaus im Geschmack der Zeit die alte romanische Basilika abtragen, nur die Fassade mit den beiden Türmen blieb stehen, jene erhielt aber eine Barockverblendung, diesen wurden Zwiebelhauben aufgestülpt. Die neue Kirche, von dem General von Welfsch in Mainz entworfen, wiederholt noch einmal das italienische Schema des Gefü mit geradlinigem Sims und je drei Kapellen neben dem Haupt- und Mittelraum. Johann Michael Feichtmayr und Georg Uebelher aus Wessobrunn statteten die Kirche mit reichen Stuckornamenten und Stuckmarmoraltären im virtuosen Rokokostil aus.



Fig. 1508. Äußeres der Stiftskirche Ettal. Phot. von F. Finsterlin, München.

Der zentrale Rundbau ist durch zwei tüchtige Werke vertreten. *Der Wessobrunner Architekt Dominikus Zimmermann baute die Wallfahrtskirche in Steinhäufen (geweiht 1735) im württembergischen Donaukreis (Fig. 1505 und 1506). Die Grundform ist ein langgezogenes Oval mit einem Umgang. Das Kuppelgewölbe des Hauptraumes ruht auf zehn kreuzförmigen, mit Pilastern verkleideten Pfeilern. Im Westen ist der einen Schmalseite des Baues eine Vorhalle, im Osten ein ovaler Chor vorgelegt; Vorhalle und Chor erhalten am Äußern rechteckigen Umriß. Auch die Langseiten sind in den zwei Mittelachsen außen geradlinig begrenzt, um zugleich als Widerlager zu dienen. — Viel bedeutender ist die Rundkirche des

Steinhäufen.

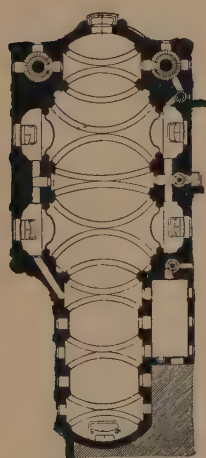


Fig. 1509. Grundriß der Klosterkirche in Banz. Nach Dehio.

Kunstgeschichte, I. Bd.

Benediktinerklosters Ettal (Fig. 1507 und 1508) in Oberbayern. Schon die ursprüngliche, 1370 geweihte Kirche war ein Rundbau mit zwei Umgängen, welcher auf Säulen und einem Mittelpfeiler ruhte. Im Jahre 1671 wurde sie im Barockstil erneuert. Nach einem Brande 1744 leitete Joseph Schmuzer den Neubau; in demselben bildet die gewaltige Rotunde mit der großartigen Kuppel einen einheitlichen Gesamtraum von herrlichster Wirkung. Ostwärts ist ein ovaler Chor angefügt. Die Türme an der Stirnseite blieben unvollendet. Das Innere besitzt den reichsten Schmuck an Malerei und Stuckornamenten; die letzten im feinsten Rokoko ausgeführt sind das Meisterwerk des früher genannten Georg Uebelher aus Wessobrunn.

Ettal.

6. Die Dinzenhofer.¹⁾ — Wie früher bemerkt worden, entfalteten in Franken zwei Dinzenhofer, Johann Leonhard

¹⁾ Vgl. a. a. O. A. Weigmann, Eine Bamberger Baumeisterfamilie, ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Straßburg 1902.

Johann
Leonhard
Dinzen-
hofer.

Kloster
Ebrach.



Fig. 1510. Orangerie in Fulda. Phot. von H. Knauff.

und Johann, eine mannigfache Thätigkeit als Baumeister.

Johann Leonhard war weniger Künstler im eigentlichen Sinn des Worts als ein sehr tüchtiger, solider Techniker ohne feineres Empfinden für Verhältnisse, Formenbildung und Behandlung der baulichen Glieder. Er begann den Neubau des Klosters Ebrach (1686—1698), aber eine architektonische Bedeutung mit hochkünstlerisch ausgebildeten Partien, wie die Treppenhalle, gewann das Werk erst, seitdem Balthasar Neumann im

Die Stifte
Schönthal
und Banz.

Residenz in
Bamberg.

Michels-
berg.

Johann
Dinzen-
hofer.

Beginn der zweiten Bauperiode 1716 einsetzte. Daselbe wiederholte sich in den Klöstern Schönthal und Banz, wo ihm ein Teil der Stiftsbauten angehört, während die Kirchen in Schönthal wahrscheinlich von Neumann, in Banz von seinem Bruder Johann aufgeführt wurden. Johann Leonhards Hauptwerk ist die erzbischöfliche Residenz in Bamberg (1698—1703), eine große unregelmäßige Baugruppe, deren lange dreigeschoßige Trakte nach und nach entstanden und als Masse wirken, im einzelnen aber nicht voll befriedigen, weil schöne Verhältnisse und das Verständnis für die architektonische Formsprache fehlen. Er führte auch die Bauzeilen des Benediktinerstifts auf dem Michelsberg in Bamberg auf, welche, obwohl nur durch einfache Horizontalfinien gegliedert, ihre große Wirkung der langen Ausdehnung und der herrlichsten Lage verdanken.

Ungleich bedeutender ist Johann Dinzenhofer, einer der tüchtigsten Baumeister der Zeit, der unmittelbare Vorläufer des genialen B. Neumann. Sein



Fig. 1511. Inneres des Domes in Fulda. Phot. von H. Knauff, Fulda.



Fig. 1512. Das Schloß Pommersfelden.

erstes großes Werk ist die neue Stifts- (jetzt bischöfliche Dom-) Kirche des Benediktinerklosters in Fulda (Figuren 1511, 1513 und 1514). Der junge Meister verdankte den ehrenvollen Auftrag wohl dem Rufe seines obengenannten Bruders, des Bamberger Hofbaumeisters, und seiner eigenen Studienreise in Italien, welche ihn bis Rom geführt. Man wollte die Planzeichnung auf Ferdinando Fuga oder Carlo Fontana zurückführen, allein Johanns Urheberchaft ist urkundlich bezeugt. Noch ehe die alte Basilika völlig umgelegt war, wurde 1704 mit dem Neubau begonnen, die Weihe erfolgte 1712.

Dom in
Fulda.

Die Kirche ist eine dreischiffige Basilika mit einem Querschiff und einer hohen Kuppel über der Vierung. Im Langhaus vom Eingang bis zum Kuppelraum folgen sich abwechselnd drei kleinere und zwei große Joche; die letzten öffnen sich in hohen Arkaden gegen vier quadratische Seitenkapellen, die ersten haben gegen die Seitenschiffe rechtwinkelige Durchgänge mit Statuennischen darüber. Im übrigen wiederholt der Aufriß genau das römische Schema mit geradlinigem, verkröpften Sims und mit Fenstern unter den Gewölbekappen. In der Fassadenbildung war der Baumeister gehemmt, da die neuen Türme teilweise wenigstens über den Fundamenten der frühern aufgebaut werden sollten. Infolgedessen spricht die Fassade ein weniger günstiges Verhältnis zwischen dem Mittelschiff und den Seitenschiffen aus. Die angefügten Verbindungsteile für die seitlichen Eingänge und die hier und dort ange-

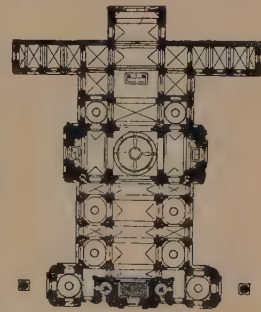


Fig. 1513 und 1514. Grundriß und Aeußeres des Domes zu Fulda.
Nach K. Gurlitt und Phot. von H. Knauff, Fulda.

reichten Kapellen bilden keinen rechten Ausgleich. Die dekorative Ausstattung ist sehr maßvoll, — nur die Seitenschiffe haben Malereien —, die Raumwirkung groß und vornehm, die Lichtführung klar und fein. So stellt sich der Dom in Fulda als eines der edelsten Werke des römisch-deutschen Barocco dar.

Eine viel eigenartigere und selbständigere Leistung des Meisters ist die Klosterkirche in Banz (1719 geweiht), ein Langhausbau ohne Querschiff, mit vier Seitenkapellen und schmalen Seitengängen (Fig. 1509). Sie sieht sich an wie ein aus dem Geiste Borrominis oder Guarinis entstandenes Werk. Alle Linien sind in nervösen, unruhigen Kurven geführt. Die Wölbungsformen sind besonders kompliziert. Von den an den Pfeilern schräg gestellten Pilastern gehen die Wölbungsurte als Kurven aus, welche in der gegebenen Richtung beharren und am Gewölbe Ellipsen bilden, durchsetzt von Segmentlinien. In den bewegten Wellenlinien der Emporen klingt das Motiv aus. Aehnliche Formen besitzt die Kirche des Benediktinerstifts

Kloster-
kirche
Banz.

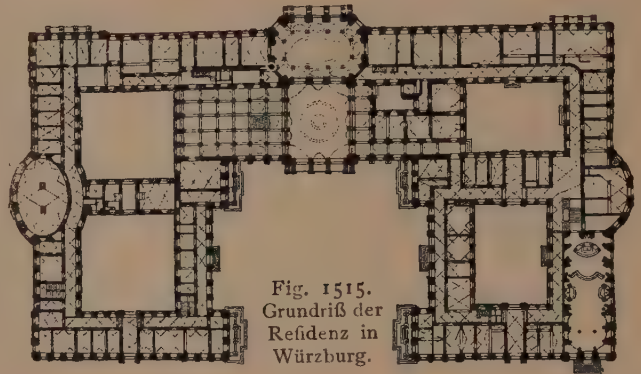


Fig. 1515.
Grundriß der
Residenz in
Würzburg.

St. Margareta in Brevnov bei Prag; man hat sie, doch ohne urkundlichen Beleg, dem Christoph Dinzenhofer zugeschrieben.

Unter Johann Dinzenhofers Profanbauten ragen das Schloß in Fulda, die Residenz des Fürstbists und mehrere ähnliche Schloßbauten hervor, dagegen ist die Orangerie gegenüber der Schloßaltane in Fulda (Figur 1510), ein Prachtstück des heitern Barocco, kaum mehr auf den Meister zurückzuführen. Sein glänzendstes Profanwerk ist das großartige Schloß Weissenstein ob Pommersfelden, welches der Bamberger Erzbischof und Mainzer Kurfürst Franz Lothar von Schönborn auführen ließ. Die Anlage verpflanzt den französischen Schloßbau, allerdings mit einigen Aenderungen, auf deutschen Boden und ist in dieser Hinsicht vielfach vorbildlich geworden.

Das französisch-deutsche Schloß bildet nicht mehr ein geschlossenes Viereck, sondern erhält sowohl an der Hof- wie an der Gartenseite Hufeisenform; die Mitte des Hauptbaues

Profan-
bauten in
Fulda.

Die
Orangerie.

Schloß
Weissen-
stein ob
Pommers-
felden

Der
französisch-
deutsche
Schloßbau.



Fig. 1516. Treppenraum der Residenz in Würzburg.
Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

erweitert sich beidseitig zu reichst ausgestatteten Rivaliten. In dasselbe, also in zentraler Lage, wird, entgegen der französischen Regel, im Sinne des italienischen Palastbaues, das Treppenhaus mit den Haupträumen verlegt und in möglichst glänzender und monumentaler Weise ausgestattet. Die Vorhalle zu ebener Erde führt in den Gartenfaal, welcher oft mit Grotten- und Muschelwerk und buntem Gestein dekoriert wird und sich in hohen verglasten Arkaden gegen den Garten mit feinen Terrassen, Blumenbeeten, geschnittenen Bosquets, Wasserkünsten, Teichen, Statuen etc. öffnet. Ueber dem Gartenfaal befindet sich der Haupt- oder „Kaiser“-Saal. Daran reihen sich die Prunkzimmer, der Thronsaal, das Privatgemach mit dem Paradebett, die Empfangszimmer u. f. w. Eine Kapelle, eine Gemäldesammlung, ein „indianisches“ Zimmer, auch Spiegel- oder Porzellankabinet mit merkwürdigen Siebenfachen aus Porzellan, dürfen nicht fehlen.

Die Grundsteinlegung zum Schloß in Pommersfelden fand 1711, die Weihe der Kapelle 1718, der Abschluß der Arbeiten im Garten und Park 1728 statt. Der Bau fand große Bewunderung, besonders das glänzendst ausgeführte, durch alle Geschosse reichende Treppenhaus, obwohl Mängel und Unzulänglichkeiten in der Konstruktion nicht fehlen. Neumann wird sich in seinen Treppenhallen, wird sich in den Schloßbauten überhaupt geistreicher, elastischer zeigen, aber gelernt hat auch er in Pommersfelden. Die Stuckornamente sind ebenfalls Uebersetzungen aus dem Französischen in die vollern Formen des deutschen Barocco; doch sind auch diese maßvoll, gewählt, glänzend. Pommersfelden (Fig. 1512) besitzt heute nur noch einen matten Abglanz seiner einstigen Schönheit. Die Gartenanlagen wurden von den Franzosen zerstört.

7. Balthasar Neumann und die

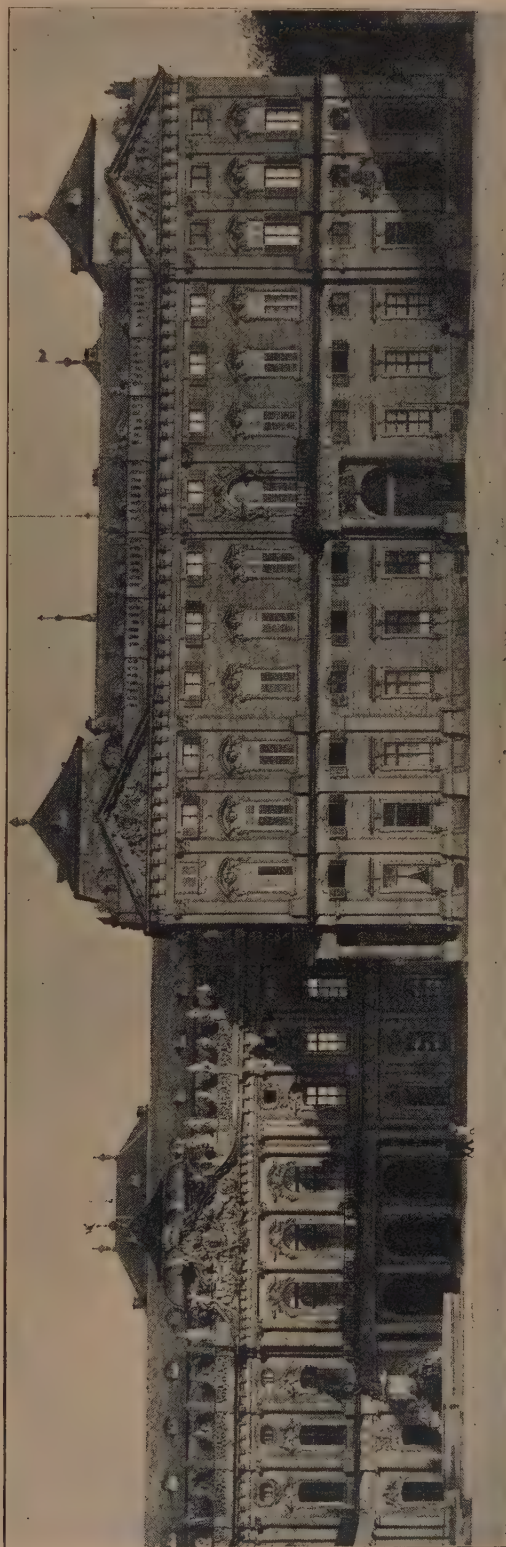


Fig. 1517. Die Residenz (Stadtseite) in Würzburg. Phot. von Stengel & Co., Dresden.



Fig. 1518. Schloß Bruchfal. Phot. von F. Gaa, Bruchfal.

Die
Grafen
Schönborn.

Schönborn. — Die hochsinnigsten und einsichtsvollsten Förderer der Architektur waren die geistlichen Fürsten aus der gräflichen Familie Schönborn. Johann Philipp war seit 1642 Bischof von Würzburg, seit 1647 Kurfürst von Mainz und seit 1663 Bischof von Worms († 1673). Lothar Franz ward 1693 Fürstbischof von Bamberg, 1695 Kurfürst in Mainz († 1729). Des letztern Bruder Melchior Friedrich, kaiserlicher Rat und kurmainzischer Erbschenk, hatte sieben Söhne, von welchen vier zu höchsten geistlichen Aemtern gelangten: Johann Philipp Franz (1673—1724) seit 1719 Fürstbischof von Würzburg, Friedrich Karl (1674—1746) seit 1729 Fürstbischof von Bamberg und von Würzburg, Damian Hugo (1676—1743) seit 1713 Kardinal und seit 1719 Fürstbischof von Speier und seit 1740 Fürstbischof von Konstanz, Franz Georg (1682—1756) seit 1729 Bischof von Trier. Der bevorzugte Baumeister der vier letztgenannten Brüder Schönborn war Balthasar Neumann, „eines löblichen fränkischen Kreises Artillerie Obrist, Fürstlich Bambergischer und Würzburger Oberingenieur und Baudirektor“. Durch seine amtliche Stellung war er den beiden Schönborn in Würzburg und Bamberg dienstpflchtig, aber er ward oft in Urlaub von den Brüdern in Speier und Trier erbeten. Neumann, geboren zu Eger 1687, muß den besten, geistreichsten Baukünstlern Deutschlands beigezählt werden. Er erlernte die Stück- und Glockengießerei und kam um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts nach Würzburg, trat als Gemeiner 1712 in die fränkische Kreis-Artillerie ein, kämpfte in Ungarn und avancierte sehr rasch. Im Jahre 1719 trat er in die Dienste des eben erwähnten Fürstbischofs von Würzburg, Johann Philipp Franz von Schönborn. Neumann bildete sich in der Architektur durch unermüdliches Selbststudium theoretisch und praktisch aus, unterstützt von glänzenden Naturanlagen und äußerst günstigen Umständen. Er besitzt eine große schöpferische und gestaltende Kraft, eine reiche Phantasie und Kombinationsgabe, neue, kühne Baugedanken in der Kunst des Wölbens und in den Grundrißzeichnungen, einen sichern, reinen Geschmack. In der Konstruktion beharrte er beim Barockstil, die Ornamentation der Innenräume entlehnte er den Formen des deutschen Rokoko. Von seiner Berufung nach Würzburg bis zu seinem Tode daselbst im Jahre 1753 entwickelte er eine

B. Neu-
mann.

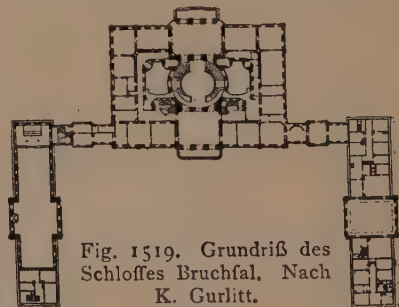


Fig. 1519. Grundriß des Schloffes Bruchfal. Nach K. Gurlitt.

Thätigkeit in Kunstbauten, in Nutz- und Vergnügungsbauten, welche fast an das Unglaubliche grenzt.

Noch im Jahre 1719 muß Neumann den Entwurf zu einem der schönsten und großartigsten Fürstenschlösser gemacht haben, zur fürstbischöflichen Residenz in Würzburg (Fig. 1515—1517), denn 1720 erfolgte die Grundsteinlegung. Das Schloß bildet ein gewaltiges Rechteck von 167 zu 92 m Seite, mit vier Binnenhöfen und dem großen offenen Ehrenhof an der Stadtseite, mit elliptischen Ausbauten an den Breiteseiten und einem Vorsprung in der Form eines länglichen Achtecks mit den Saalbauten an der Garten-

Residenz in
Würzburg.

seite, wo sich eine mächtige, ununterbrochene Bauzeile aufrollt. Der Aufbau ist zweistöckig, das Untergeschoß mit einem Entresol, das Obergeschoß mit einem Mezzanino. Ein kräftiger Sims mit Kragsteinen und eine Balustrade mit Trophäen, Statuen etc. bilden den Abschluß. Als Baumaterial wurde ein grügelber Sandstein verwendet. An den Rialiten, Thorbauten, im Ehrenhof, bereichert sich die Architektur in rhythmischer Steigerung durch Pilasterordnungen, Säulenstellungen, Balkone, durch die Formen und



Fig. 1520. Treppenhaus des Schlosses zu Bruchsal. Phot. von F. Gaa.

Verdachungen der Fenster. Besonders glänzend sind der Haupteingang im Hintergrund des Ehrenhofs bis hinauf zur flotten Wappenkartusche mit dem Fürstenmantel, sowie der Pavillon an der Gartenfront herausgehoben. Die Grundrißbildung nähert sich dem französischen Palasttypus. Das Ziel war, ein glänzendes, prunkvolles, festlich heiteres, aber zugleich wohnliches, zweckentprechendes Fürstenhaus zu erstellen. Die drei großen Eingangsthore münden auf eine weite, flachgewölbte, von säulengeförmigen Pfeilern getragene Halle von 23 zu 16 m. Sie führt geradeaus in den Gartensaal von 25 zu 16 m. Zur Linken steigt die Haupttreppe, welche sich nach 38 Stufen in zwei Läufe teilt, zur Galerie des Obergeschoßes, von wo sich zwei Thüren gegen die Salle des Gardes öffnen. Rückwärts, über dem Gartensaal schließt sich der Marmor- oder Kaisersaal von 26 zu 16,50 m an, welcher durch zwei Stockwerke reicht. Zwanzig kannelierte



Fig. 1521. Hofseite des Schlosses Brühl. Phot. von Hermann, Köln.

Dreiviertelsäulen mit Bafen aus Messing und vergoldeten Kapitellen tragen das Konfolengefims; die Wände sind mit Gipsmarmor ausgelegt und mit reichsten Stuckornamenten verziert. Das hochgefprenge Spiegelgewölbe, die Supraporten, ebenso wie die Decke des

Treppenhauses und einiger anderer Gelasse zeigen die hellfarbigen, zauberischen Bilder Tiepolos, welche weniger die Räume abschließen als in ätherische Fernen mit Bildern der Fata Morgana blicken lassen. An den Kaiserfaal schließt sich das Corps de Logis mit den Prachtzimmern, dem Thronsaal, Spiegelkabinett etc. an. Die Schloßkirche, äußerlich nicht durch die Architektur charakterisiert, befindet sich im rechten Flügel an der Stadtseite. Die innere Ausstattung schwelgt im prunkvollsten, — aber nicht eben geschmackreinen Rokoko, die Formen sind unruhig, schwerfällig, ohne Grazie und Zartlinigkeit ausgezogen; aber alles stimmt bis hinab zu Thürangel und Schlüffelschild. Die Konstruktion ist noch die des stolzen, großräumigen Barocco. Die Residenz wurde erst unter dem Fürstbischof Karl Philipp von Greifenklau (1745 — 1754) vollendet. — Im Jahre 1721 sandte der Fürstbischof Johann Philipp Franz seinen Baumeister Neumann nach Paris, um die dortigen Leistungen der Architektur zu befechtigen und die zwei berühmtesten Baumeister de Cotte und Boffrand zu beraten. Dieselben machten auch Pläne zu ihren Abänderungsvorschlägen und nahmen sie in ihre Werke auf. Daraus bildete sich die Legende, daß Boffrand die Planzeichnungen zur Residenz in Würzburg geliefert. Dr. Ph. J. Keller ¹⁾ hat nachgewiesen, daß sie voll und ganz Neumanns Originalwerk ist. — Aus der sehr großen Zahl seiner übrigen Bauten im Bistum Würzburg erwähnen wir noch die kleineren fürstbischöflichen Herrensitze zu Steinbach und zu Guttenberg, das großartige Schloß zu Werneck, mit den prächtigen Park- und Gartenanlagen, jetzt Irrenanstalt. Neumann begann auch den



Fig. 1522. Aus dem Ritterfaal des Schlosses Brühl. Nach Originalzeichnung.

Schlösser
in Stein-
bach und
Gutten-
berg,
Schloß
Werneck.

¹⁾ Balthasar Neumann. Würzburg 1896.



Fig. 1523. Treppenhaus des Schlosses Brühl. Phot. v. E. Hermann, Köln.

bau von der Gestalt eines Rechtecks mit Flügeln und Anschlüssen in Hufeisenform. Der Bau begann 1722, wurde aber 1726 durch die Kriegswirren unterbrochen und erst 1731 wieder aufgenommen. Beim Tode Neumanns war der Hauptbau mit der innern Einrichtung fertig; völlig zum Abschluß kam er erst unter Damian Hugos Nachfolger, dem Fürstbischof und Kardinal Franz Christoph von Hutten um 1770. Das Schloß in Bruchfal ist viel kleiner und in der Außenarchitektur viel bescheidener als die Residenz in Würzburg; die zu Gebote stehenden Mittel waren geringer, und der Bau ward besonders im Anfang überhastet. Die geistreiche Grundrißlösung dagegen und der innere Ausbau bieten in Bruchfal ein volleres Genügen als in Würzburg. Von der schönen fast quadratischen, mit Wandfäulen gegliederten, mit einem Spiegelgewölbe überspannten Vorhalle gelangt man zu zwei halbrunden 3 m breiten Treppenläufen, welche zwischen hohen Mauern zum Hauptgeschoß hinaufführen und dort unerwartet auf eine fast kreisrunde, hellerleuchtete, festlich mit Pilastrern, Flachnischen und reichem Ornament ausgestattete Kuppelhalle von 16,50 m Durchmesser ausmünden, kein Besucher widersteht der freudvollsten Ueber-
raschung. Auf diese Halle öffnen sich zwei Prunkfäle mit der köstlichsten Gliederung und reichsten Ausstattung, der eine in strengerer architektonischer Anordnung und Durchführung, mit echtem Marmorschmuck und weißen, goldstaffierten Stuckaturen,

Umbau der Abtei Oberzell mit der palastartigen Stirn-
seite und dem vornehmen
Stiegenhaus, — jetzt Schnell-
pressenfabrik. Der zweite
große Schauplatz feiner Thä-
tigkeit war das Bistum Bam-
berg, wo er gleichfalls die
Oberleitung im fürstbischöf-
lichen Bauwesen hatte. Zu
feinen bedeutendsten Wer-
ken daselbst gehören das
Priesterseminar, das Katha-
rinenhospital, das Domkapi-
telhaus u. f. w. In den fürst-
lichen Schlössern Seehof
und Pommersfelden be-
schränkte sich seine Arbeit
auf die innere Ausstattung
und auf die Erstellung von
allerlei Bauten des Nutzens
und des Vergnügens.

Kloster
Oberzell.

Bauten in
Bamberg.

Schlösser
Seehof und
Pommers-
felden.

Die zweite große Monu-
mentalleistung Neumanns ist
der Bau des Schlosses zu
Bruchfal (Fig. 1518—1520)
für den Speierer Fürstbischof,
den Kardinal Damian Hugo
von Schönborn. Der Grund-
riß umschreibt einen Haupt-
bau

Schloß in
Bruchfal.

der andere dekorativ reizender, prunkvoller, freier gehalten; reiches Ornament — weiß mit Gold — rankt und wuchert überall, kapriziöse Ausläufer und Ziermotive des Rokoko schneiden mutwillig in die bemalte Decke ein und umrahmen feinst abgetönte Füllungen. An die Haupträume reihen sich die Prunkzimmer an, der Thronsaal, der grüne Salon etc. Auch in Bruchsal ist die Baukonstruktion noch ganz barock; die innere Ausstattung dagegen im Rokokogeschmack, das Ornament aber in Linien und Formen, im Relief und in der Fassung fein, zierlich.

Von all den vielen Bauten, welche Neumann für den dritten Schönborn, den Bischof Franz Georg in Trier, ausgeführt, ist nur noch wenig vorhanden, wie das schöne Dikafterialgebäude in Ehrenbreitstein; das prächtige Schloß Schönborn-lust bei Kesselheim am Rhein, welches der Residenz in Bruchsal ebenbürtig war, wurde von den französischen Republikanern vom Grund aus zerstört.

Auf dem kurfürstlichen Stuhl zu Köln saß damals der Wittelsbacher Klemens August (1724—1761); er war nicht weniger baulustig als die Schönborn, wie die von ihm gegründeten Schlösser, die Residenz in Bonn, jetzt Universität, das reizende Poppelsdorf bei Bonn, jetzt für naturhistorische Sammlungen benützt, und Brühl (Fig. 1521—1523) bei Köln beweisen. War Neumann auch nicht der entwerfende Architekt, so wurde er vom Kurfürsten doch sehr vielfach zu Rate gezogen und weilte oft auf den Baustätten, besonders in Brühl am Rhein. Der Entwurf zum Prachtbau daselbst (1725—1770) geht wahrscheinlich auf Johann Konrad Schlaun zurück, welcher eine von Neumann abhängige Richtung verfolgte. Er behielt die Bauleitung bis 1728, dann folgten Michel Leveillé und Heinrich Roth. Das Glanzstück des Schlosses, welches an Originalität selbst die Prachträume, wie den Fürsten- und Konzertsaal, übertrifft, ist die dreiarmlige Treppe. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Neumann, der Künstler origineller Treppenanlagen, bestimmend und ausschlaggebend dabei beteiligt war, da er zur Zeit, als sie gebaut wurde, oft in Brühl weilte. Es läßt sich kaum etwas Festlicheres, Reicherer, Malerischeres als diese runde Treppenhalle denken. Die beiden Hauptsäle sind doppelgeschoßig mit umlaufenden Gallerien von berückendem Reiz. — Ganz neue, geistreiche Gedanken offenbaren Neumanns nicht ausgeführte Pläne für das Schloß in Stuttgart und die Residenz in Karlsruhe.

Nicht minder glänzende Erfolge hatte der Meister im Gebiete der Kirchenbaukunst. Wir heben aus der großen Zahl der hierhergehörigen Werke nur wenige der bedeutendsten heraus. Der Plan zur großartigen Cisterzienser-Klosterkirche zu Schönthal an der Jagst (Württemberg) wurde von Johann Leonhard Dinzenhofer gezeichnet, welcher aber bald nach der Grundsteinlegung 1708 starb, infolgedessen stockte der Bau. Im Jahre 1724 griff Neumann ein und baute die Kirche im Barockstil zu Ende. Der Außenbau ist einfach, übt aber mit der von zwei schlanken Türmen flankierten, dreigeschoßigen Fassade und dem hohen Kuppelbau eine bedeutende Wirkung. Das Innere, mit aufgeteilten Nebenschiffen, ist ebenso großartig. Die weit bedeutendere Stiftskirche des Benediktinerklosters Münster-schwarzach mit zwei Türmen und einer gewaltigen Kuppel, mit Deckenmalereien von Tiepolo, wurde 1821—1827 barbarisch abgetragen und zerstört¹⁾. Neumanns eigenste noch vorhandene religiöse Bauten sind die Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen und die Stiftskirche zu Neresheim.

¹⁾ Man hat im 19. Jahrhundert — grundlos — der Barockperiode den Vorwurf gemacht, daß sie gegen frühere Architekturwerke schonungslos verfahren als frühere Stile. Keinen Stilbauten wurde so übel mitgespielt, wie den Barockwerken zur Zeit der Restauration und der



Fig. 1524 und 1525. Fassade und Inneres der Kirche Vierzehnheiligen. Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

Vierzehnheiligen (Fig. 1524—1525), im bayerischen Regierungsbezirk Oberfranken, liegt dem Kloster Banz gegenüber. Die Kirche ist dreischiffig, aber von eigentümlicher Anlage. Eine gewaltige von acht Pfeilern getragene Kuppel bildet den Mittelpunkt. In der Längsachse wird hüben und drüben ein kleineres Ovalkuppelgewölbe angefügt. An das Haupt- und das Choroal schließt sich in der Breitenachse je ein Kreis an, so entsteht das Querschiff. An das Hauptoval und das Eingangs-oval lehnt sich seitlich je ein Halbkreis, wodurch zwei Kapellen abgegrenzt werden. Im äußern, dreigeschoßigen Aufbau tritt diese Konstruktion nicht zu Tage. Das Innere mit der Pracht der Ausstattung und der Größe der Raumwirkung gehört zum Glänzendsten, was Neumann geschaffen. Er erlebte die Vollendung und die Weihe (1772) nicht, aber der Ausbau erfolgte nach seinen Plänen — im Rokoko-Geschmack. Der Gnadenaltar unter dem Hauptkuppelgewölbe ist bekannt, geistreich gezeichnet, aber als Architektur gering, wie fast alles, was der Rokoko „baute“.

Vierzehnheiligen.

Mit dem Bau der Benediktiner-Stiftskirche in Neresheim (Fig. 1526) wurde 1745 begonnen. Der Grundriß umschreibt ein langgezogenes Rechteck mit ausge-

Stiftskirche in Neresheim.

Romantik im 19. Jahrhundert. Eine lange Reihe hervorragendster Werke wurde wie das Münster zu Münster-Schwarzach mutwillig zerstört, der Kirche in Ottobeuren war das gleiche Los zugeordnet, zumeist, weil die neuen Besitzer die Kosten der Instandhaltung scheuten. Andere Kirchen wurden, weil angeblich „unkirchlich“, „romanisiert“.

fschweiften Schmalseiten im Westen und Osten. In der Mitte der Langseiten ladet das Querschiff rechteckig aus. Die Anlage ist dreischiffig mit sehr schmalen Seitengängen. Den Charakter des Innern bestimmt die durchgeführte Ovalekuppelwölbung: in der Hauptachse werden neben dem Hauptoval je zwei kleinere Ovalkuppeln, im Querschiff je ein Oval angesetzt. Die Konstruktion ist im vorzüglichsten Sinn barock, die Raumwirkung großartigster, edelster, vornehmster Art. Die Wölbungen wurden von Knoller mit feinen farbenreichen Malereien überkleidet, im übrigen ist von Farbe und Schmuck der sparsamste Gebrauch gemacht. Vier elegante Säulenpaare tragen die Hauptovalwölbung; Säulen und Wölbungen sind — von Holz. Ähnliches wollte man in Vierzehnheiligen thun, worüber Neumann sich „grausam verwunderte und dergegen redete“, wie er schreibt. In Neresheim konnte er nicht mehr Einsprache erheben, er war schon tot. Ob die Mittel den Stiftsherren ausgegangen, oder eher, ob Neumanns Nachfolger sich nicht an echte Steingewölbe wagten, wie die Vorgänger Fischers in Zwiefalten, ist unbestimmt. Auch die weitere innere Ausstattung erfolgte nicht im Sinne Neumanns; Altäre, Kanzel etc. zeigen einen öden, kalten, steifen Klassizismus. Andere bekanntere und größere Kirchbauten Neumanns waren: die Dominikanerkirche in

Würzburg, die doppeltürmigen Kirchen in Gößwein und das sogenannte Käppele in Würzburg, die Schönbornsche Familiengrabkapelle am Dom daselbst etc. etc. Neumanns taufenderlei Entwürfe zu kunstgewerblichen Gegenständen profaner und religiöser Bestimmung, feine Straßen- und Brückenbauten, feine Brunnen- und Pumpenwerke, die Garten- und Parkanlagen, feine Festungsbauten und mechanischen Erfindungen seien wenigstens erwähnt.

Eine Uebersicht der Leistungen Neumanns drängt zu dem abschließenden Urteil, daß er einer der fruchtbaren

Kirchen in
Würzburg,
Gößwein-
stein etc.

Andere
Leistungen.

Ab-
schließen-
des Urteil.



Fig. 1526. Die Stiftskirche in Neresheim. Phot. v. P. Sinner, Tübingen.

und größten Baumeister des 18. Jahrhunderts war, so hochbedeutend wie Fischer von Erlach und Lukas von Hildebrand.

Von den Söhnen widmete sich einer dem Baufach, Franz Ignaz Michael (geb. 1733), welcher den östlichen Vierungsturm des Doms in Mainz und am Speierer Dome baute. J. M. Neumann.

Einen Teil des glänzenden und elastischen Schaffens Neumanns eignete sich Johann Konrad Schlaun (1695 [?]-1773) an, kurkölnischer Generalmajor und Oberlandesingenieur. Der Schauplatz seiner Thätigkeit sind die Gebiete der geistlichen Fürsten am Rhein. Wie früher gesagt worden, machte er den Plan zum Schloß Brühl. Seine zwei Hauptwerke sind der Erbdrostenhof und das Schloß (Fig. 1527) in Münster in Westfalen. Den Erbdrostenhof hatte er in das Dreieck hineinzubauen, welches von zwei im rechten Winkel zusammenstreichenden Straßen gebildet wird. Der Bauplatz war ungünstig; Schlaun nützte ihn zu einem geistreichen Grundriß aus. Die Hauptfassade ist gegen den Straßenwinkel gekehrt und setzt sich aus dem konkav geschweiften Mittelfrisalit und zwei ebenso gekrümmten Flügeln zusammen. Der Mittelbau wird durch drei Thore, reiche Fensterbildungen, eine Pilasterordnung, einen Konfollensims, Giebelgalerien, ein hohes Mansarddach und plastischen Schmuck reich und glänzend herausgehoben, — ein echtes, doch maßvolles Barockwerk. Das Schloß wurde für den Kölner Erzbischof Max Friedrich, ähnlich dem Erbdrostenhof, aus Backstein gebaut, doch so, daß für die Frialite, die architektonischen Glieder und das Ornament Sandstein verwendet wird. Es ist ein großer Prunkbau mit in Hufeisenform angefügten Flügeln. Wieder ist der oval vortretende Mittelbau mit den Eckpavillons durch stattliche, reiche Ausführung besonders betont. Der Wechsel des Materials giebt dem ohnedies malerisch entworfenen Bau ein etwas unruhiges Aussehen.

Eine der glänzendsten Barockkirchen in den Rheinlanden ist St. Paulin (vgl. Einschaltbild) in Trier (1734), in der Anlage einschiffig, von großer Raumwirkung, in der Ausstattung fast überreich, von Christ. Thom. Schöffler meisterhaft mit Malereien geschmückt.

Von den religiösen Denkmälern ist in der voranstehenden Uebersicht nur eine sehr beschränkte Zahl des Bedeutendsten und Besten aufgenommen worden.



Fig. 1527. Das Schloß in Münster. Phot. der Graph. Gesellschaft, Berlin.

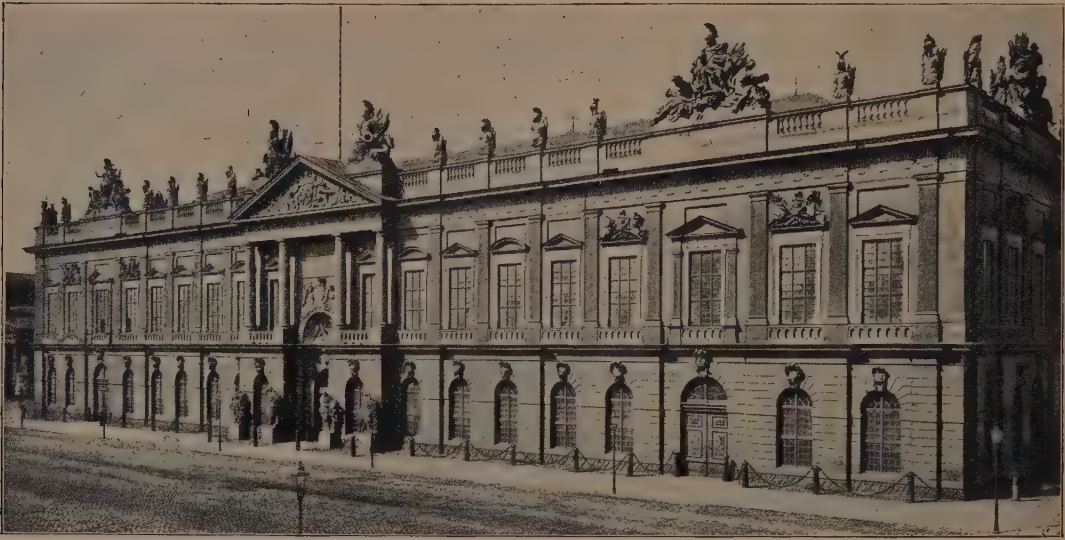


Fig. 1528. Das Zeughaus in Berlin. Phot. der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

2) Die Werke der holländisch-französischen Richtung im Norden Deutschlands.

Nach dem Dreißigjährigen Kriege fehlte es im nördlichen Deutschland an Künstlern wie im Süden, ja, noch weit mehr als dort. Wo sollte und konnte man künstlerische Anschlüsse und kunsterfahrene Meister finden?

Auf-
schwung
Hollands.

Die Kämpfe um die nationale Unabhängigkeit steigerten den Unternehmungsgeist, die Thatkraft der Niederländer, besonders der eigentlichen Holländer zu den höchsten Leistungen auf allen Gebieten; der Handel entwickelte sich zum Welthandel, die industrielle Betriebsamkeit beschäftigte zahllose Hände, der nationale Reichtum stieg rasch zu bedeutender Höhe; unter dem Segen des Wohlstandes blühten Wissenschaft und Kunst. Holländische Ingenieure, Festungsbaumeister, Architekten standen überall in hohem Ansehen. Im Gegensatz zum katholischen Belgien, wo der flottesste Barock tonangebend war, ward im calvinischen Holland ein solider, aber freudloser, nüchterner Klassizismus herrschend.

Einwan-
derung in
Deutsch-
land.

Schon in der Zeit der Renaissance hatten die Niederlande in der Kunst und zumeist in der Architektur auf den Norden Deutschlands mannigfachen Einfluß geübt. Naturgemäß mußten jetzt die Einwirkungen noch vielfacher werden. Außere Gründe wirkten mit. In den Niederlanden hatte der große Kurfürst Friedrich Wilhelm (1640–1688) als Kurprinz (1634–1638) die Staatsverwaltung und das Kriegshandwerk gelernt. Und da er in der Vorahnung der künftigen Bedeutung Brandenburgs und Preußens alle Grundlagen in seinem Lande und in seiner Hauptstadt Berlin einfenken wollte, so berief er von allen Seiten, zumal aus Holland, tüchtige Männer in seine Nähe und nahm sie in seinen Dienst. So kam die nordische Kunst unter die Abhängigkeit von Holland; Berlin zunächst ward ein Versuchsfeld und Mittelpunkt holländischer Meister.

Die holländische Kunst hatte früher schon durch eingewanderte Calvinisten die Einwirkungen der französischen klassizistischen Kunst erfahren. Dies geschah in noch viel höherm Maße, seitdem nach der Aufhebung des Edikts von Nantes (1685) die französischen Calvinisten in hellen Scharen in Holland einwanderten.

Andere Réfugiés wandten sich direkt nach Deutschland und fanden in den reformierten Staaten, besonders in Hessen, in der Pfalz, in Brandenburg Aufnahme. Der große Kurfürst erließ zu ihren Gunsten das Potsdamer Edikt (1685) und gewährte ihnen verschiedene Vorrechte. Die Réfugiés besiedelten in Deutschland ganze Städte oder Stadtteile, bauten Rathäuser und französische Kirchen, wo der Gottesdienst in französischer Sprache gefeiert wurde. Die reformierten Einwanderer, meistens den begüterten und gebildeten Kreisen angehörend, brachten auch ihre Kunst mit, einen dem holländischen geistesverwandten Klassizismus. So erhielt das nördliche Deutschland zunächst eine Kunst holländisch-französischer Richtung; Gurlitt nennt sie kurzweg den „Hugenottenstil“.

Französi-
sche Ré-
fugiés.

„Hugenot-
tenstil.“
Keine
Leistungen
ersten
Rangs.

Unter allen hierhergehörigen Denkmalen findet sich keine Leistung ersten oder auch nur zweiten Rangs, keine, an welche sich eine weitere Entwicklung knüpft, keine, die in die Erinnerung tritt, wenn von den bedeutendsten Werken einer Epoche die Rede ist. Die Bauten sind einfach, nüchtern, oft schmucklos, so daß selbst die Pilasterarchitektur fehlt; vom Ornament ward gar kein oder der sparsamste Gebrauch gemacht, am meisten charakteristisch sind Blumen- und Blattgehänge. Die Ausladungen sind knapp, dagegen wirken gute Verhältnisse oft sehr günstig.

Einer der ersten Holländer in Berlin, mehr Ingenieur als Künstler, ist Johann Georg Memhardt (geb. um 1615, † 1687). Er begann das Schloß Oranienburg, baute am kurfürstlichen und am Stadtschloß in Potsdam; doch wichtiger sind seine Straßenanlagen in Berlin. Durch ähnliche Werke zeichneten sich Cornelis Rijckwaerts aus († 1693) und Johann Arnold Nering († 1695). Der letzte vollendete Oranienburg, baute am Schloß in Berlin u. s. w. Sein Name ist ferner mit dem bedeutendsten Bau der Richtung verknüpft, mit dem Berliner Zeughaus (Fig. 1528). Ihm, nicht Blondel, gehört aller Wahrscheinlichkeit nach der Entwurf an, allerdings wurde dem Bau später durch Schlüter, de Bodt u. a. ein ganz anderer Charakter aufgeprägt. Er bildet ein Quadrat von 90 m Seite mit einem Hof von 38 m Seite.

J. G. Mem-
hardt.
Oranien-
burg.
Potsdam.

Berliner
Zeughaus.

Wie Berlin, so hatten andere protestantische Städte und Landschaften ihre holländischen oder französischen Meister. Am ehesten sind einige Schloßbauten zu erwähnen wie das neulich restaurierte Schloß Philippsruhe in Hanau, Biebrich (Fig. 1529) bei Wiesbaden, an welchem jedoch nur ein Teil am Rhein alt ist, das Schloß in Mannheim etc. Das reichste und am meisten malerische Werk der französischen Bauschule ist in Kassel das Orangerie-Schloß (Fig. 1530) in der Au, wahrscheinlich von Paul Dury aus Paris. An einen länglich acht-

Schloß
Philipps-
ruhe.
Biebrich.

Kassel.



Fig. 1529. Schloß Biebrich a. Rh. Phot. der Graphischen Gesellschaft, Berlin.

eckigen doppelgeschossigen Mittelpavillon reihen sich einstöckige Galerien an, welche in dreigeschoßigen Eckpavillons absehließen. Die Formen sind einfach, aber gewählt. Neben dem linken Eckbau führte Pierre François Monnot aus Befançon das Marmorbad auf, dessen zwei obere Stockwerke in der schlichtesten Weise durch jonische Pilaster zusammengefaßt werden.

2) Der protestantische Kirchenbau.

Neue Bedingungen.

Der Protestantismus hat kein Opfer und folglich auch kein Priestertum; er machte die Predigt mit Gesang zum Mittelpunkt des Gottesdienstes. Die neue Religionsform und Religionsübung sollte auch eine neue Kirchenform erzeugen, worin namentlich der Chor bedeutungslos ist. Das erste protestantische Gotteshaus in Deutschland war die Schloßkapelle in Torgau, von Luther 1544 geweiht. Dieselbe hatte keinen Chor, der Altartisch ward an die westliche Schmalwand gesetzt, die Sängertribüne über demselben angeordnet, die Kanzel an einer Langseite; dazu kamen Emporen, und der Predigtfaal war fertig. Dies blieb an vielen Orten und lange Zeit die Grundform, die sich zu einem bestimmten Typus ausbildete. An drei Seiten wurden einfache oder Doppelemporen herumgeführt; an der offenen Schmalseite stand der Altar, über demselben war, statt des Altarbildes, die Kanzel angebracht, wo der Prediger „wie der Kuckuck an der Schwarzwälderuhr“ (Gurlitt) erschien, darüber befand sich auch gleich die Sängertribüne. Anderwärts griff man bei Neubauten zur alten katholischen Kirchenanlage, sogar zu gotischen Formen zurück. Die innere Ausstattung verzichtete meistens auf alle künstlerischen Ansprüche oder begnügte sich mit dem bescheidensten Maß. Nur einige Schloßkapellen sehen etwas reicher aus. Nicht viel besser sind die Kirchen, welche unter der Herrschaft der holländisch-französischen Richtung entstanden, wie die Garnisonskirche von Philipp Gerlach (1679—1743) in Potsdam, die Garnison- und Waisenhauskirche nach Grünberg (1655—1707) in Berlin u. s. w.

L. Chr. Sturms Theorien.

Es wurde damals die Frage viel erörtert, welche Kirchenform dem protestantischen Gottesdienst am besten entspreche, manche machten sich an deren praktische Lösung. Zu den Theoretikern gehört Leonhard Christoph Sturm aus Altorf bei Nürnberg, Mathematiker und Baumeister, ein Schüler des Leidener Professors Nikolaus Goldmann (1623—1665), welcher an Palladios Richtung anknüpfte. Sturm fand, daß für die protestantische Kirche die Grundform des Kreuzes sich wenig eigne, außer wenn die einspringenden Ecken zwischen den Schenkeln abgenommen und durch gerade Verbindungslinien ersetzt würden; sehr geeignet fand er dagegen die Kreisform mit ansteigenden Emporen, ferner das Quadrat, aber vor allem — das gleichseitige Dreieck; ein Winkel wurde für den Predigtstuhl und den Altar ausgenützt, die gegenüberliegende Seite und die anliegenden Winkel für Tribünen. Ein Praktiker, ursprünglich ein schlichter Werkmeister, später Ratsbaumeister in Dresden, welcher an die Lösung der Frage herantrat und die einzige, wirklich künstlerisch bedeutende protestantische Kirche der Epoche baute, war Georg Bähr aus Fürstenwalde (1666—1738). Sein großes Werk ist die Frauenkirche in Dresden (1726—1740), eine Centralanlage (Fig. 1531—1533). Acht Arkadenpfeiler tragen den kreisrunden Kuppelbau. In den beiden Hauptachsen liegen die Eingänge und die halbkreisförmig heraustretende Apsis für den Altar und die Orgel. In den Diagonalen sind die Treppenhäuser für die Emporen angelegt, so daß die Kirche außen den Umriß eines Quadrats mit abgenommenen Ecken und dem vorspringenden Chorraum gewinnt. Im Innern sind Emporen in siebenfachen, konzentrisch

G. Bähr. Frauenkirche in Dresden.

sich erweiternden Rängen angeordnet. Die Kanzel ist am Eingang des Chorraums angebracht. Für die Konstruktion wollte Bähr ausschließlich Sandstein verwenden, auch für die Kuppel bis hinauf zur Laterne. Durch einen Sturz vom Gerüste starb der Meister vor der Vollendung. Man kann den Umriß der Kuppel nicht eben günstig, den Architrav schwächlich, die Thore zu unbedeutend, die Bildung der untern Lukarnen zu gewöhnlich finden, als Ganzes ist die Frauenkirche eine sehr tüchtige, eigenartige und originelle Leistung und ein echtes Barockwerk, nicht nur in den Formen, sondern vor allem in der überwältigenden Raumwirkung. Dem praktischen Bedürfnis einer Predigt- und Abendmahlskirche entspricht die Frauenkirche in vorzüglicher Weise. Dennoch machte sie nicht Schule. Die einen fanden, die Anordnung im Innern erinnere an das Theater, andern schien manches, wie



Fig. 1530. Orangerie und Marmorbad in Kassel. Phot. von Stengel & Co., Dresden.

der Altar und der ausgesprochene Barockstil, zu katholisch; ein „nüchtern-utilitaristischer Geist“ (Dohme) machte sich nach wie vor in der protestantischen Kirchenbaukunst geltend.

3) Die Werke der deutschen Barockmeister.

Der Protestantismus als kirchliches Bekenntnis war dem reichen, freien, formenkühnen Barocco entschieden abgeneigt. Seine kirchlichen gleichzeitigen Schriftsteller sprechen es in allen Formen aus, daß dem neuen Bekenntnis die einfachste, nüchternste Architektur am besten entspreche. Daher kommt es, daß der blühende Barocco im protestantischen Kirchenbau selten zur Verwendung kommt. Ausnahmen giebt es aber doch. Besitzer von Schlössern, welche von der Richtung der protestantischen Geistlichkeit und des Volkes unabhängiger waren, führten die Barockformen nicht ungern in ihre Kapellen ein, wie die Schloßkapellen in Eisenberg, Koburg, Zerbst und viele andere beweisen. Die Profanarchitektur konnte und wollte den Barock nicht ausschließen.

Die zwei Hauptstätten dieser Architektur im protestantischen Norden sind Berlin und Dresden.

In Berlin kam der reiche Barock feltener zur vollen Entfaltung. Hier hatte die nüchterne holländisch-französische Richtung zu entschieden den Ton angegeben, und kaum hatten einige tüchtige Meister den Barocco zu Ehren gebracht,

so wurden sie schon wieder von französischen Klassizisten oder Rokoko-Künstlern abgelöst.

Der wichtigste deutsche Schloßbau aus der Barockzeit ist das königliche Schloß in Berlin (Fig. 1534, 1536 und 1537), in seiner heutigen Gestalt ein Rechteck von 192 m Länge und 116 m Breite, mit einem großen westlichen äußern, einem etwas kleinern östlichen innern und zwei kleinern Höfen und sechs Portalen. Die Südfassade gegen den Schloßplatz erhebt sich in drei Stockwerken mit einem hohen Mezzaningeschoß zu 30 m Höhe. In der Geschichte des Schlosses sind noch viele Fragen ungelöst. Von 1443 bis 1451 erbaute der Kurfürst Friedrich II. eine Burg am Spreeufer. Joachim II. fügte seit 1538 einen Flügel am Schloßplatz hinzu; Johann Georg schloß 1580—1595 den östlichen Hof. Nering führte 1685 die Rundbogengalerie an der Spree aus. Im Jahre 1698 wurde Andreas Schlüter, der große Bildhauer, als Schloßbaumeister berufen; Friedrich I., Preußens erster König, hatte den Plan gefaßt, die bisherigen Bauten durch eine einheitliche, großartige Anlage zu ersetzen.

Schlüter. Schlüter, 1664 zu Hamburg geboren, † 1714 in St. Petersburg, stand anfangs im Dienste des Polenkönigs Johannes Sobiesky, dann war er in Potsdam und am Charlottenburger Schloß thätig. Jetzt entwarf er den Riesenplan zum königlichen Schloß, welcher je-

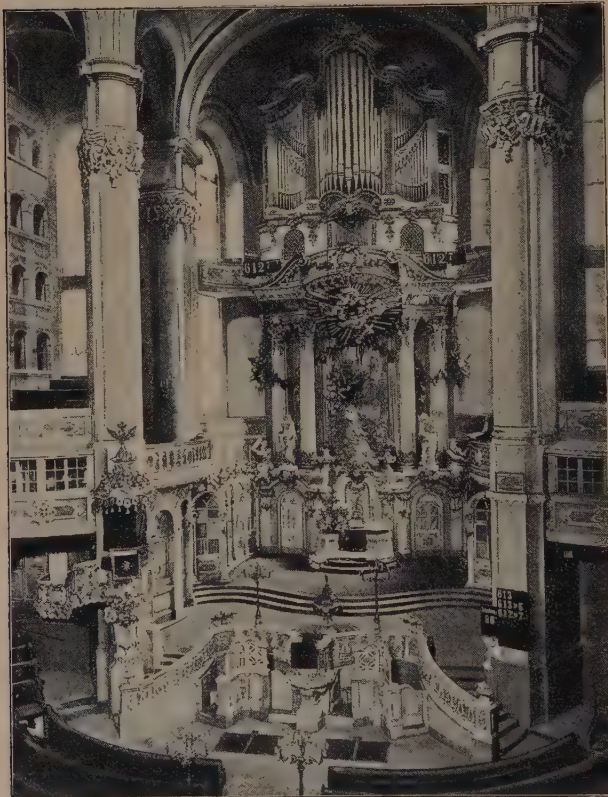
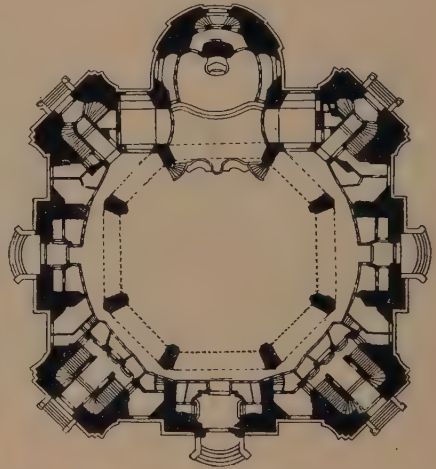


Fig. 1531 u. 1532. Grundriß und Inneres der Frauenkirche in Dresden.

doch nie ganz ausgeführt ward. Er baute einen Teil der Südfassade gegen den Schloßplatz im strengen Palaststil. Die Portalvorlagen mit den Riesenfäulen auf den hohen Sockeln sind von einer monumentalen Einfachheit, die fast an Steifheit grenzt. Die Nordfassade ist zierlicher und belebter. Schlüters glänzendste Leistung ist die Architektur im zweiten innern Hof. An den beiden Thoren (I und V) entfaltet er einen gehaltenen, aber reichen und festlichen Barock. Beide Thore bauen sich in zwei Geschossen auf, welche unten mit Säulen, oben mit einer Pilasterarchitektur geschmückt sind, dazu

mit figürlicher und dekorativer Plastik. Die den Hof umschließenden Trakte haben in den beiden Untergeschoßen offene Arkaden; die des untersten Stockwerks werden von Säulen, die des zweiten von Pfeilern, denen lifenenartige Gebilde vorgesetzt sind, getragen. Der Grundzug dieser Architektur liegt in der Vereinigung von Ernst und dekorativer, malerischer Wirkung, aber die Verbindung zur festen Einheit aller Teile ist nicht erreicht. Am glänzendsten und phantasiereichsten zeigt sich Schlüter in der Ausstattung der Innenräume, in den prunkvollen Treppenhallen, im Ritterfaal und in den Paradekammern. Die Dekorationsweise schließt sich an diejenige Cortonas an, aber bei Schlüter treten die Plastik und die naturalistischer behandelten Pflanzenmotive selbständiger hervor. Eine dekorative Meisterleistung sollte in der Absicht Schlüters der sogenannte Münzturm an der Nordwestecke werden, da er aber wegen technischer Fehler abgetragen werden mußte, so wurde der geistreiche Meister entlassen. An seine Stelle rückte Johann Friedrich Eofander, genannt

Freiherr von Goethe, ein, geboren 1670 in Riga, gestorben 1729 als Generalleutenant in Dresden. Er hatte eine gute Schule in Italien und Frankreich durchgemacht und sich zum gewandten, geschickten Baumeister ausgebildet. Nach seiner Neigung und Theorie gehört er einer strengern, dem Klassizismus verwandten Richtung an, doch fand er sich auch im reichen, dekorativen Barock zurecht. Was er am Berliner Schloß baute, ist nicht ganz bestimmt, doch wird ihm fast allgemein die Westfassade zugeschrieben. Seine Bauweise ist gegenüber derjenigen Schlüters trockener, doch übt fein Thorbau (III), eine Nachbildung des Konstantinsbogens, eine große Wirkung. — Martin Heinrich Böhme († 1725), Schlüters Schüler, brachte 1716 den Schloßbau zum vorläufigen Abschluß. Im letzten Jahrhundert (1845—1852) führten Stüler und Schadow in der Mitte des Westflügels die Kapelle mit der Kuppel darüber aus. — Eofander baute ferner die Schlösser Schönhausen bei Berlin (1704), Oranienburg (1706—1709), Monbijou (1711) etc. Von Schlüter stammen das Palais Wartenberg (Alte Post in Berlin), das Kameckische Gartenhaus (Dorotheenstraße), Werke, welche manches Dilettantische an sich haben.

Am Schloß in Charlottenburg (Fig. 1538) folgten sich die beiden Meister ebenfalls in der Bauleitung. Schlüter führte 1695—1699 den Mittel- und Hauptbau in ziemlich nüchternen Formen aus. Aehnlich wie an den Südthoren des königlichen Schlosses stehen auf den durch das Erdgeschoß reichenden Sockeln die

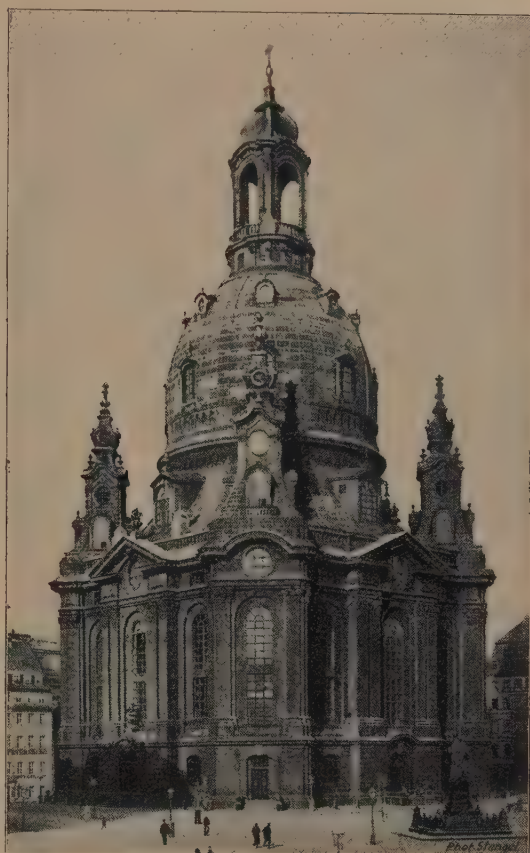


Fig. 1533. Aeußeres der Frauenkirche in Dresden.

J. Fr.
Eofander.

M. H.
Böhme.

Eofanders
Bauten.

Charlot-
tenburg.



Fig. 1534. Das kgl. Schloß in Berlin. Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Säulen, welche das obere Stockwerk und das Mezzanin gliedern. Sein ruhmrediger Nebenbuhler Eofander fügte die beiden südwärts vorspringenden Flügel in Nutzbauformen an; über dem Mittelfalut konstruierte er die mächtige, wirkfame Kuppel, welche aber den Hauptbau erdrückt. Der rechte, öftliche Flü-

gel entstand erst 1741—1742 unter Friedrich II. durch G. von Knobelsdorff. Am köstlichsten ist die von Schlüter und Eofander stammende Ausstattung einiger Innenräume, im reichen Barocco, wie z. B. der Kapelle und der Prunkzimmer. Nennen wir hier noch das Stadtschloß in Potsdam (Fig. 1535). Die hier stehende Burg aus dem 12. Jahrhundert wurde seit 1660 zur Residenz in Hufeisenform umgebaut. Die ersten Baumeister waren der wallonische Réfugié Philippe de Chieze, Georg Memhard, Nering, Martin Grünberg, dem seit 1700 der schon früher genannte Jean de Bodt folgte. Er war der Sohn eines Mecklenburgers, geboren in Paris 1670, † in Dresden 1745. Was ihn charakterisiert und auszeichnet, ist ein fein abwägender Geschmack und die Verbindung eines heitern, maßvollen Barocco mit klassischen Formen in der Art Mansarts. Diese Eigenschaften offenbaren sich am architektonischen Abschluß der Nord- oder Hoffseite des Stadtschlosses. Das rustizierte Erdgeschoß des Mittelthors trägt einen offenen, gekuppelten, von Säulen und pilastergeschmückten Pfeilern getragenen, graziösen Aufbau. Daran schließen sich eingestochene, erst im Halbkreis geschweifte, dann in die Gerade übergehende

Stadt-
schloß in
Potsdam,

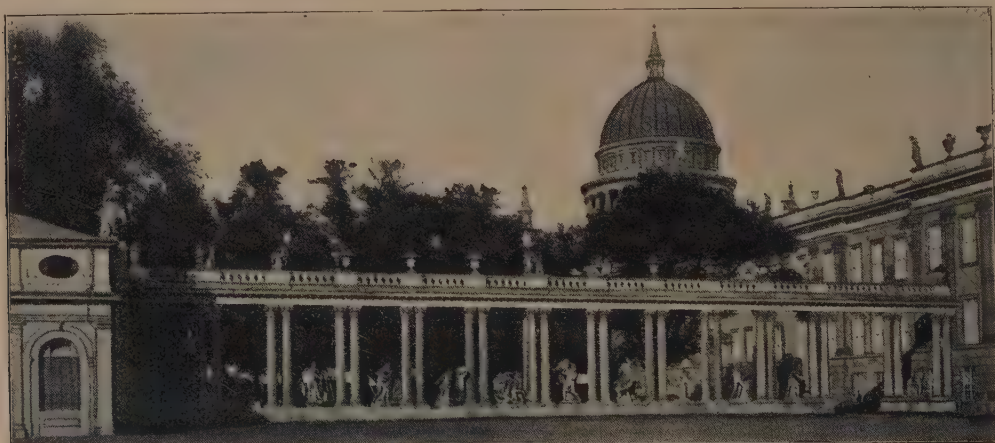
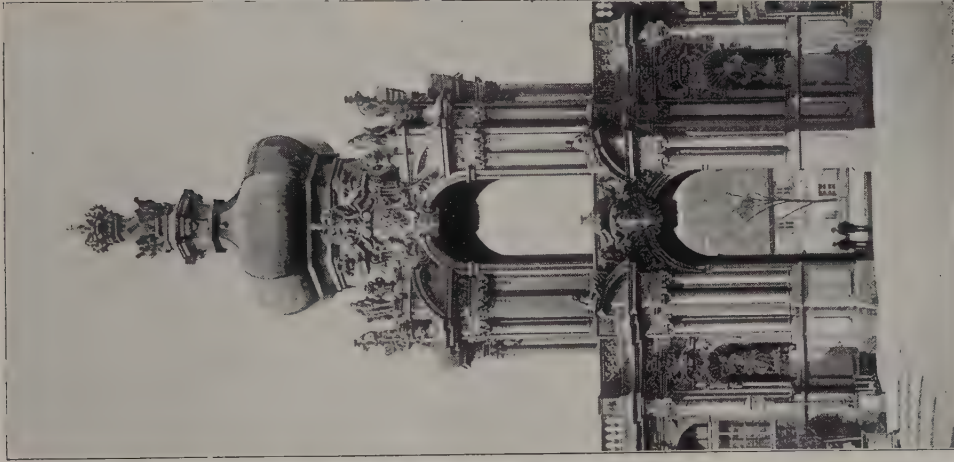
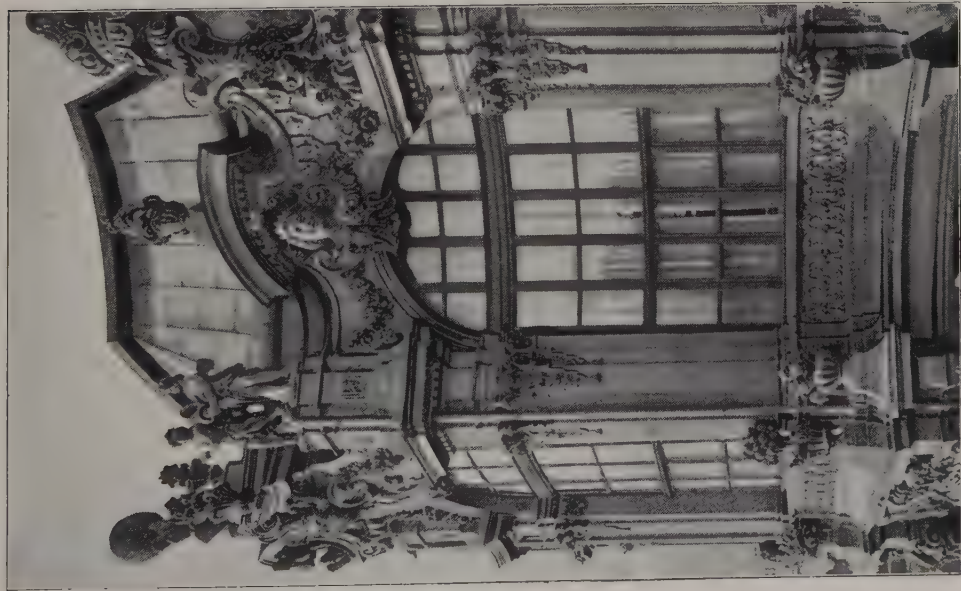


Fig. 1535. Arkaden des Stadtschlosses von Potsdam. Phot. von F. Schwartz, Berlin.

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



DETAILS VOM ZWINGER, DRESDEN.

Nach Originalaufnahmen und Phot. von Stengel & Co., Dresden.

Galerien, durch schöne jonische Pilafter gegliedert, mit Arkadennischen, abschließend mit einer reichgeschmückten Balustrade.

In Dresden wurde der Barocco in viel mehr nationaler, deutscher Form eingeführt. Das erste, wahrhaft bedeutende Denkmal desselben ist der Palaß im Großen Garten (Fig. 1539). Derselbe stellt an beiden, der Stadt und dem Teiche zugewandten Fronten einen Mittelbau als Risalit und zwei Eckpavillons dar. Die beiden Fassaden gleichen sich in der Ausstattung, welche im Mittelbau mit den Doppeltreppen Säulenstellungen, in den Eckgebäuden Pilafter nebst Blumen- und Blattgehängen und statuarischem Schmuck verwendet. Besonders reich ist der große Saal im Innern mit Säulen- und Pilafterordnungen, Plastik, Stuckornamenten und Malerei bedacht. Fehlt auch noch der freie Schwung und die sichere Hand der Folgezeit, so ist doch der Eindruck ein günstiger. Als Architekt wird Johann Georg Starcke († 1695) genannt.

Ein Barockwerk ersten, vorzüglichsten Rangs ist der Zwinger in Dresden (vergleiche Einschaltbild und Figur 1540). So oft die ungelückte, verkehrte Politik und das Kriessunglück August dem Starken Zeit ließen, träumte er von den weitabsehendsten, prunkvollsten Bauunternehmungen in Dresden und in Warschau. Er selbst arbeitete mit feinen Architekten,



Dresden.

Palais im
Gr. Garten.

Fig. 1536. Fensterleibung aus dem k. Schloß zu Berlin. Nach Originalzeichnung.

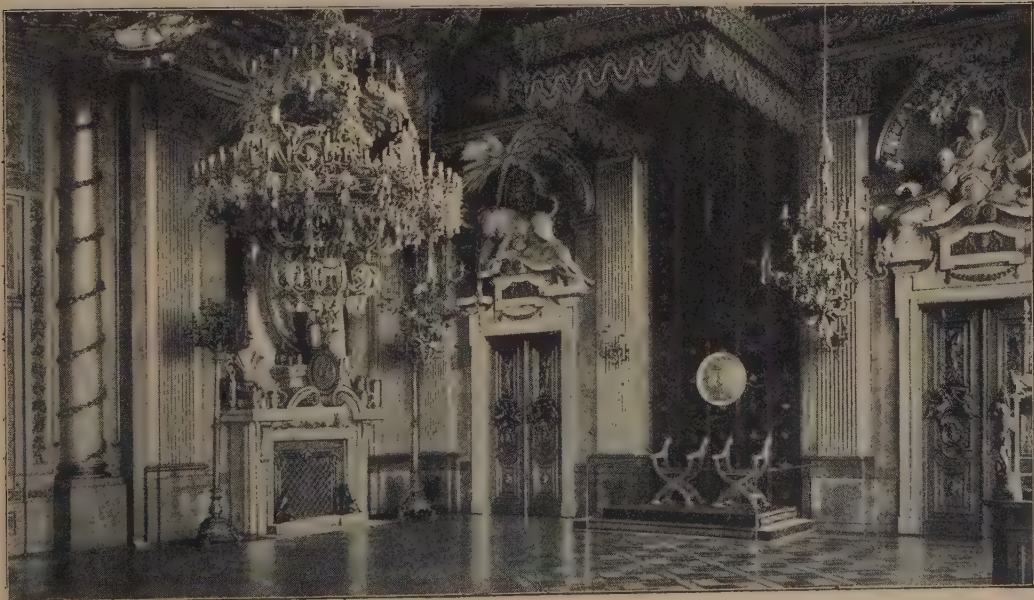


Fig. 1537. Ritteraal des k. Schloßes zu Berlin. Phot. der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

denn es fehlte ihm nicht an Geschmack, doch die Architektur und Machtentfaltung. Von all kam wenig zu stande, vom kö-

weltmännischer Bildung und war ihm nur Mittel zur Pracht- den geplanten Unternehmungen nighen Schloß in Dresden



Fig. 1538. Das Schloß in Charlottenburg. Phot. der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

M. D.
Pöppel-
mann.

nur der Vorhof, der Zwinger. Er wurde von des Königs bevorzugtem Bau- meister Matthäus Daniel Pöppelmann (geboren 1662 in Dresden, ge- storben daselbst) 1736 entworfen und ausgeführt. Der Zwinger sollte den schönsten Vor- und Ehrenhof der Residenz bilden und zugleich als monumentale Umfriedung einer Arena für Ringelstechen, Karuffells und allerlei Hoffeste dienen. Er umschließt einen Flächenraum von 117 m Länge und 107 m Breite. Die Schmalseiten haben in der Mitte große, rundgeschweifte Ausbauten. Nach Pöppelmanns Plänen sollte sich die Anlage bis an die Elbe erstrecken. Die Nordseite blieb offen und ward erst 1847—1854 durch den Semper'schen Museumsbau geschlossen; die drei übrigen Seiten wurden 1711—1722 gebaut. Das Grundmotiv ist eine einstöckige Arkaden- galerie mit flachem Dach und Balustraden, welche sich an den Ecken zu zwei- geschossigen Saalbauten für Gastmähler, Tanz und Spiel erweitern; die Achsen sind durch getürmte Thorbauten und Pavillons ausgezeichnet. Der Zwinger ist eine der geistreichsten Schöpfungen des Barockstils, originell in jeder Faser, Pöppel- manns ureigenste Leistung ohne ihresgleichen. Die Arkaden, reich, graziös be- handelt, mit Pilastern jonisierender Ordnung, schönen Schlußsteinen, mit Zeug- gehängen, Fruchtfnüren u. dgl. geschmückt, wirken in ihren ruhigen Fluchten

sehr günstig. An den Pavillons kom- men die Linien in den mannigfach- sten Fluß, die Zier- motive und die plaf- tischen Bildungen häufen sich in phan- tasiereicher, aber wohlberechneter Fülle. Die Pilaster, auf figurierten Kon- solen ruhend, lau- fen in Hermen und Telamone aus, wel- che das in allen denkbaren Bewe- gungsmotiven ge-



Fig. 1539. Palaß im Großen Garten zu Dresden. Phot. von Stengel & Co.

schweifte Gebälk tragen. Die Schlußsteine der Bogen wachsen zu großen Kartuschen aus, die Pilasterkapitelle des Obergeschoßes nehmen in ihren Rahmen reizende Köpfchen auf; über den schwellenden Verdachungen der Fenster und auf der Attika, welche sich zu Pfoften ausgliedert, stehen allerlei plastische Figuren; hinter ihnen steigen die Dächer in malerisch gebrochenen und geschweiften Linien auf und münden in Knäufe mit dem Adler und der Krone Polens aus oder in Giebel, auf denen Atlas unter dem Druck des Erdballs keucht etc. Kurz, es ist ein Ganzes von übersprudelnder Gestaltungskraft, heiterer Festlichkeit, graziöser Linienführung, künstlerischen Spiels, — ein Gegenstück des Barocco zu Raphaels Loggien. — Von den glänzenden und umfangreichen Bauten Pöppelmanns in Warschau besteht fast nichts mehr. Das von ihm für den Grafen Flemming 1715 erbaute Japanische Palais in Dresden wurde (1729—1733) von Jean de Bodt und Longuelune erweitert und umgebaut.

III. IN BELGIEN.

Seit der Union in Utrecht (1579) gingen die sieben nördlichen Provinzen der Niederlande und die südlichen katholischen Landesteile ihre getrennten Wege. Nach den durch die fanatischen Calvinisten hervorgerufenen Bilderstürmen war in den letzten vieles neu zu gründen und neu auszugestalten; Belgien ging hierbei entschieden auf den Barockstil ein.

Peter Paul Rubens, des Landes größter Künstler, welcher auf alle Kunstgebiete einen maßgebenden Einfluß übte, war ein Barockmeister im vorzüglichsten und weitestgehenden Sinne; seine Bilder lassen sich nur in Barockrahmen und in entsprechender Umgebung denken. Von den Archi-



Fig. 1540. Der Zwinger zu Dresden. Phot. von Stengel & Co., Dresden.

Japanischer
Palast.

Glaubens-
trennung.

Einfluß
des
Rubens.

tekturwerken, welche er in Italien sah, fesselten ihn am meisten die Paläste an der Via Nuova in Genua. Er machte Aufnahmen davon und gab sie 1622 in einem Kupferwerke heraus. Rubens ist auch vielleicht der erste, welcher die Gotik als barbarischen Stil bezeichnete. Er thut dagegen alles, um in seiner Heimat dem Barocco Eingang zu verschaffen. Er gab selbst Vorbilder und Beispiele, in seinem

Haufe, im Thor und Pavillon seines Gartens, welche er auf mehreren Bildern verewigte; er zeichnete auch nicht selten architektonische Pläne und beeinflusste die Baumeister, da mehrere zu seinen Freunden oder Schülern zählten.

Wie Rubens nach seinen Studienreisen in Italien in seinen Bildern die schärfst ausgeprägte persönliche und nationale Eigenart offenbart, so hielt er es auch im Baufach. Trotz seiner Vorliebe für Aleffi und dessen Werke in Genua und Mailand, baute er selbst ganz anders. Sein Barock ist viel malerischer, formen- und phantasiereicher, breitgliederiger, bewegter, ja er streift in diesen Beziehungen zuweilen das Uebermaß. Seine Landsleute haben wie er eine so tief im nationalen Blut sitzende Eigenart, daß sie im Barocco eine ganz ähnliche



Fig. 1541. Fassade von St.-Charles, Antwerpen. Phot. von L. Beerts.

Richtung einschlugen. Mannigfaltigkeit und Vielgestaltigkeit, Häufung und Wechsel der Formen, Wucht und Maffigkeit der Bildungen sind Hauptkennzeichen derselben.

Die religiösen Denkmale überwiegen um vieles an Zahl und Bedeutung die Profanwerke. Uebrigens sind auch keineswegs alle barocken Kirchen voll und ganz Neubauten, da manche über den Planlinien mittelalterlicher Denkmale entstanden. Den höchsten Zielen des Barock suchte man trotz dessen durch Weit- und Großräumigkeit nach Möglichkeit gerecht zu werden. Auch in der Ausgestaltung des Aeußern, besonders der Fassade, giebt sich daselbe Streben kund, einen großen Gesamteindruck hervorzubringen. Daneben verleugnet man aber nicht die echt nordische Freude an der Vielheit und Mannigfaltigkeit der Einzelbildungen.

Als Gewölbeträger im Innern der Kirche werden wie in Genua mit Vorliebe Säulen statt der Pfeiler verwendet. Die Türme sind in die Nähe des Chors gerückt, neben oder öfter noch hinter denselben; Turmpaare kommen selten vor. Die Niederländer hatten schon früher eine große Vorliebe für hoch, leicht, luftig,

Eigenart.

Religiöse
Bauten.

Konstruk-
tion.

in Formen und Linien freibewegt konstruierte Türme und Beffroi; auch in dieser Stilperiode entstanden Turmbauten edelster und graziöster Art, dafür wird um so weniger im Kuppelbau geleistet. Eine große Anzahl der Kirchen zeigt mitten im freiesten Barock noch eine Nachwirkung der Gotik, indem bei den Fassaden die vertikale Richtung in auffallender Weise betont wird. Dasselbe geschieht auch und mehr noch in den Wohnhäusern.

Ein bedeutendster Bruchteil der religiösen Bauten gehörte einst dem Orden der Jesuiten an. Jesuiten-
kirchen.

Die Blüte des Barocco fällt ins 17. Jahrhundert; was im 18. Jahrhundert hinzukam, ist von wenig Belang.

Die namhaftesten Künstler sind Jacques Franquart, Wenceslav Coe- Künstler.
berger, Lukas Faid'herbe, die Jesuiten Aguillon und Hefius.

Franquart, welcher auch Maler war und viel mit Rubens verkehrte, baute Franquart.
die Jesuitenkirche in Brüssel, die 1812 abgebrochen wurde, die Augustinerkirche daselbst (1630—1642), später als Postgebäude verwendet, die Beguinenkirche in Mecheln (1629—1647).

Eine der gewaltigsten Kirchenbauten ist St.-Charles in Antwerpen (Fi- St.-Charles
in Ant-
werpen.
gur 1541), die frühere Jesuitenkirche, nach dem Schema der italienischen Basilika mit Emporen (1614—1621). Rubens lieferte die Entwürfe und stattete sie mit 39 Bildern aus; ausführende Baumeister waren die Jesuiten François Aguillon und Pierre Huijsens. Im Jahre 1718 äscherte sie ein Blitzstrahl bis auf den Chor und die Seitenapsiden ein. Der Neubau wiederholte die ersten Planlinien. Acht Säulenpaare toskanischer Ordnung schreiten durch die hell und festlich erleuchteten Räume und scheiden drei Schiffe mit dem halbkreisförmigen Chor und zwei entsprechenden Querschiffapsiden aus. Die Lichtwirkung war das Entzücken mancher Maler, welche sie in ihren Bildern wiederzugeben suchten. Die innere Ausstattung ist sehr reich, ebenso diejenige der breit und machtvoll hingepflanzten Stirnseite, welche in drei mit Säulen und Pilastern toskanischer, jonischer und korinthischer Ordnung geschmückten Geschoffen aufsteigt. Die Umrahmungen der Thore, Fenster und Nischen, die Frieze und Flächenverzierungen offenbaren die volle Luft am Gliedern und Zieren. Die



Fig. 1542. Fassade von St.-Michel, Löwen. Phot. von L. Beerts, Antwerpen.

Jesuiten-
kirche in
Löwen.

Beguinen-
kirche in
Brüssel.

organische Teilung der Fassade tritt dagegen weniger bestimmt hervor. Als Rücklagen zur Fassade sind zu beiden Seiten Treppenhäuser angeordnet, welche in Türmchen mit offenen Arkaden unter zierlichen Kuppeln ausmünden. Noch glücklicher ist der Turmbau hinter der Concha des Chors. Auf das rusticierte Erdgeschoß folgen zwei Stockwerke mit toskanischen und jonischen Ordnungen; über einer Attika vollzieht sich der Uebergang aus dem Viereck ins Achteck, das mit einer zierlichsten Kuppelarkade korinthischen Stils abschließt. Während die Hauptglieder der Kirche sich klassischen Mustern anschließen, ist St. Michael, die einstmalige Jesuitenkirche in Löwen (1650—1660), charakteristischer für die nationale Auffassung in dem Hochdrang der Fassade und in der Formenbildung (Fig. 1542). Als Baumeister wird der Jesuit Wilhelm Hefius genannt. Eine dreischiffige mittelalterliche Anlage mit drei mittlern und sechs seitlichen quadratischen Traveen, mit Querschiff und Apfiden bildet die Planlinien; die Arkaden Säulen erscheinen daher für einen Barockraum zu nahe aneinander gerückt. Die innere Ausstattung an Gipsdekorationen ergeht sich in den üppigsten Formen. An der wuchtigen Fassade sind manche Bildungen, wie die Bänder, welche horizontal über die Stockwerksflächen, auch über die Säulen und Pilafter hinlaufen, die Kandelaber, welche die Geschoße flankieren, die Flächenfüllungen, die aus zwei Konsolen gebildeten Träger am Giebelfelde, die stark verkröfteten Simse sehr bezeichnend. — Eine andere Anlage in ebenso charakteristischer Ausstattung bietet die Beguinenkirche in Brüssel (1657 bis 1675). Die Schauffeite (Fig. 1543) ist die Uebersetzung des italienisch-gotischen Dreigiebel systems (des fog. Tricuspidalstils) in den formenfreudigsten niederländischen Barocco. Man muß im einzelnen den Zug der Linien, ihre Vervielfachung und

malerische Abschattierung verfolgen und die Häufung der Motive studieren, z. B. an der Nische oberhalb des Portals, an der Sohlbank der Fenster, an den Seitengiebeln, am Rundfenster des Hauptgiebels und dessen Bekrönungen, um einen Einblick in das auf malerische Wirkung berechnete Schaffen zu gewinnen. Es ist innerhalb desselben Stils ein von dem der italienischen und deutschen Barockmeister sehr verschiedenes Empfinden und Verfahren. Es ist nur zum verwundern, daß hierbei eine unleugbar bedeutende Gesamtwirkung erzielt wird. Haufstein und Backstein lösen sich fortwährend ab. Auch diese Kirche ist aus dem Umbau eines mittelalterlichen Stildenkmalen entstanden.

Lukas Faid'herbe aus Mecheln (1617—1697), der bevorzugte Schüler Rubens', näherte sich am meisten dem Ideal des Barocco, indem er in seinen Umbauten früherer Anlagen Kuppeln



Faid'-
herbe.

Fig. 1543. Die Beguinenkirche in Brüssel. Phot. von G. Hermans, Brüssel.



Fig. 1544. Zunfthäuser in Brüssel: Renard, Cornet, Louve, Sac, Bronette. Phot. v. Stengel & Co., Dresden.

einfügte, um große, weite Räume zu schaffen, so in Notre-Dame d'Hanswyck (1663 bis 1678) in Mecheln, in den Stiftskirchen zu Averbode und Grimbergen.

Die Profanbauten in der Art des italienischen Palazzo sind äußerst selten. Die Privathäuser schlossen sich den aus der Renaissancezeit überkommenen Ueberlieferungen an. Die glänzendste und interessanteste Musterlese bieten in Brüssel auf der einzig schönen Place de l'Hôtel de Ville die Zunft Häuser. Die interessantesten sind diejenigen an der Westseite, Le Renard, Le Cornet, La Louve und Le Sac (Fig. 1544). Das erste und vierte gleichen sich in der Verwendung von Statuen und Hermen und der reichsten Ausbildung der Frieze und Giebel. Im zweiten, dem Zunft Haus der Schiffer, wird in kecker Freiheit dem Giebel in den geschweiften Linien und im Beiwerk die Gestalt eines Schiffshinterteils gegeben. Diese Bauten wollen nicht monumentale Größe und Strenge, sondern eine festliche Daseinsfreudigkeit aussprechen.

Profan-
bauten.

Brüssel.

IV. IN ENGLAND.

1) Auch in England entfaltete sich der Barockstil nicht zu voller Blüte. Der in der Renaissancezeit herrschende Elisabethstil war nicht auf die Dauer lebensfähig, weil er eine Halbheit war, in der Konstruktion gotisch, in den Formen lockere Renaissance. Unter diesen Umständen ward ein bedeutender Künstler bahnbrechend, welcher, von der Gunst des Hofes getragen, einen fertigen Stil in England einführte. Dieser Künstler war Inigo Jones. Er wurde 1572 in London geboren und war anfangs Tischler. Versuche in der Landschaftsmalerei erwarben ihm hohe Gönner, welche ihm die Mittel zu Reisen in Frankreich, Flandern, Deutschland, Italien verschafften. Doch nicht mehr die Malerei, son-

I. Jones.

dern die Architektur war der Hauptgegenstand seiner Studien. Wir finden Jones darauf bei Christian IV. in Dänemark, der ihn an seinen Hof berufen. In dessen Gefolge kehrte er nach London zurück und ward Baumeister der Königin, einer dänischen Prinzessin. Nach ihrem Tode bereifte er Italien noch einmal und ward ein überzeugungstreuer Schüler Palladios. Er ahmte zuweilen dessen vornehme, gehaltene Kunst nach, noch öfter entwarf und baute er in ihrem Geiste, so sehr hatte er sich mit demselben vertraut gemacht.

Jones'
Werke.
Wilton
House.

In den Erstlingswerken suchte Jones Formen der Spätgotik mit solchen der Renaissance zu verbinden. Auch was er an Wilton House für den Lord

Pembroke baute, ist im Stile noch unentschieden. Die jetzt nicht mehr bestehende Villa der Königin zu Greenwich vom Jahre 1639 zeigte dagegen die klare, edle, einfache Formenschönheit Palladios. Die seither veränderte Villa zu Chiswick in Middlesex verpflanzte den Grundriß der Rotonda in Vicenza auf englischen Boden. Da 1615 ein Teil des Palastes Whitehall in London abbrannte, betraute Karl I. unsern Künstler mit dem Auftrag, eine neue, großartige Residenz zu entwerfen.

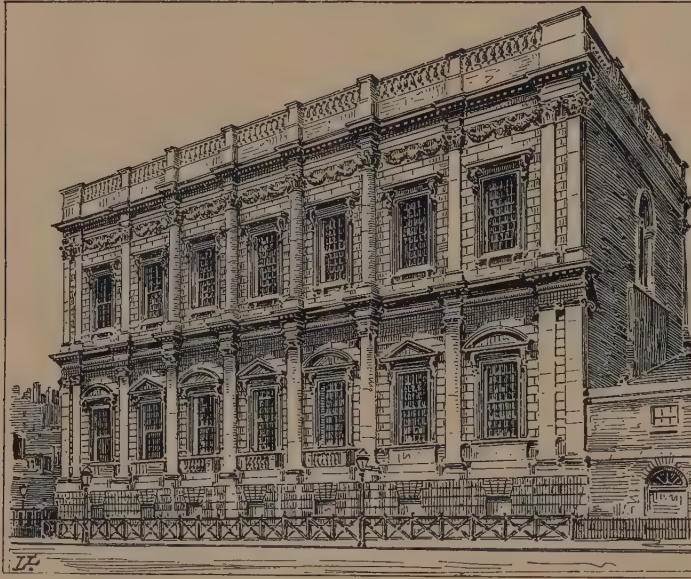


Fig. 1545. Die Bankethalle in London. Nach Originalzeichnung.

fen. Jones löste die Aufgabe in der glänzendsten Weise. Nach seinem Plane hätte der Palaß, 220 m lang, 190 m breit, fünf Höfe in regelmäßiger Anlage umschlossen und die Tuilerien an Umfang und künstlerischer Bedeutung in Schatten gestellt. Die Bürgerkriege verhinderten die Ausführung des großartigen Entwurfs; nur ein sehr kleiner Teil, die Bankethalle (Banqueting Hall [Fig. 1545]) wurde gebaut, ein edles, vornehmes Werk mit sieben Achsen in zwei Geschossen, in der Mitte mit Säulen, an den Seiten mit Pilastern jonischer und korinthischer Ordnung geschmückt und mit einer Balustrade abschließend; die Flächen sind gequadert. — Jones' Name steht heute noch in England in höchster Achtung, was insofern überraschen kann, da er bei der Einführung der oberitalienischen Renaissance so wenig Rücksicht auf nationale Eigenheiten und klimatische Verhältnisse genommen. Treu seinem König und treu seinem katholischen Bekenntnis und darum seines Vermögens beraubt, starb Jones arm 1651. Einiges, das die Ungunst der Zeit ihm nicht auszuführen gestattete, vollendete sein Neffe und Adoptivsohn John Webb.

Bankett-
halle in
London.

Während der Kriegswirren seit den vierziger Jahren und zur Zeit der Cromwellschen Republik, unter der Herrschaft der kunstfeindlichen, puritanischen „Rundköpfe“, konnte kein bedeutendes Werk entstehen. Nachher erwachte die höfische Baulust wieder.

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



DIE ST.-PAULSKIRCHE, LONDON.

Nach Phot. von Frith & Co., Reigate.



Fig. 1546. Chatsworth House. Phot. von Frith & Co., Reigate.

Eines der reichsten und glänzendsten Schlösser Englands ist Chatsworth House (Fig. 1546 u. 1547) in Derbyshire, am Derwent River, der Palaß der Herzoge von Devonshire. Er umschreibt ein großes Rechteck mit einem Innenhofe. Ueber dem Erdgeschoß faßt eine jonische Ordnung von Halbfäulen und Pilastern zwei obere Stockwerke im Sinne Palladios zusammen; eine reichgeschmückte Balustrade krönt den gewaltigen Bau, an dem nur die Würzelform zu bestimmend ausgeprägt ist, denn nur der klassizistische Giebel an der Hauptfront und eine geschwungene Ausbuchtung an einer Schmalseite bringen einigen Wechsel in die Linien. Das Innere ist sehr glänzend ausgestattet. Dieser Bau (1681) sowie der einfachere von Dyrham House in Gloucestershire sind die beiden Hauptwerke des William Talman († 1698).

2) Eine neue Richtung setzt mit den Architekten Wren und Vanbrugh ein, welche mit dem Klassizismus den Barocco verbanden.

Christopher Wren, geboren 1632 zu Knole in Wiltshire, † 1723 in Hampton Court, lehrte Astronomie an der Universität in Oxford. Zum theoretischen Studium der Architektur scheint ihn die Mathematik, eines seiner Lieblingsfächer, geführt zu haben. Auch einige Bauten führte er damals aus. Im Jahre 1665 kam er nach Paris und sah dort Bernini und wurde mit der französischen Kunst bekannt.

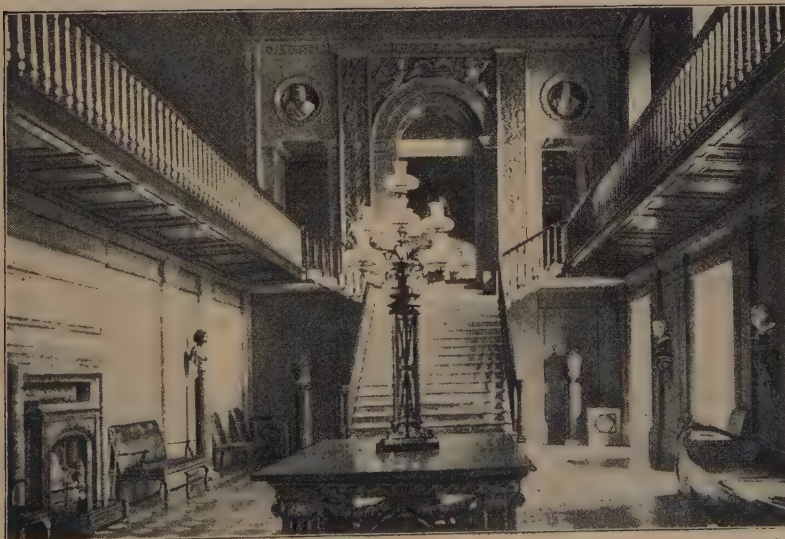


Fig. 1547. Treppenhaus in Chatsworth House. Nach Photographie.

Den nachhaltigsten Eindruck scheint der ältere Manfard auf ihn gemacht zu haben. Im folgenden Jahre wurde ein großer Teil Londons ein Raub der Flammen. Dadurch eröffnete sich ihm ein Feld weitestgehender Thätigkeit, da er zum städtischen und königlichen Baumeister ernannt wurde. Wenn auch nicht alle seine

St. Pauls-
kirche,
London.

Pläne zur Ausführung gelangten, so verdankt ihm London doch zum großen Teil sein jetziges Aussehen, vor allem eines feiner Wahrzeichen, die St. Paulskirche (1675—1710 [vgl. Einschaltbild und Fig. 1549 und 1550]). Nachdem ein erster Entwurf zu einem Zentralbau mit einer Mittelkuppel, von acht kleinen Kuppelräumen umgeben, und einer ebenfalls kuppelgewölbten Eingangshalle vom König Karl II. nicht angenommen wurde, hielt er sich in einem neuen Plane an den Grundriß der mittelalterlichen Dome. An die von acht Pfeilern getragene große Kuppel schließt sich ein dreischiffiges Langhaus, ein fast ebenso langer Chor und ein dreischiffiges Querschiff mit Halbkreisapsiden an. Der innere Aufriß wiederholt das Schema der italienischen Barockkirchen mit geradem, verkröpftem Sims und mit Fenstern darüber, welche in die Wölbung einschneiden. Daß die Kuppel von acht Pfeilern aufsteigt, führt in den Diagonalen zu ungünstigen Konstruktionen und Perspektiven. Die Formen und Motive der innern Ausstattung sind einem korrekten, aber schwunglosen, nüchternen, mathematischen Klassizismus entlehnt, dessen Ergebnis ein frostiger Gesamteindruck ist. Am Außern fällt vor allem die alles beherrschende Kuppel mit der schönen Schweifung der Haube und dem prächtigen Säulenring am Tambour auf. Auch die Fassade und der doppelgeschossige Aufriß der Seiten bieten großartige und günstigste Silhouetten. Fragt man nach der organischen Durchbildung, so muß das Urteil ganz anders lauten. Der äußere Aufriß der Kuppel scheint nur dazu da, die Konstruktion im Innern zu verbergen und zu verhüllen, wie ein Durchschnitt sofort

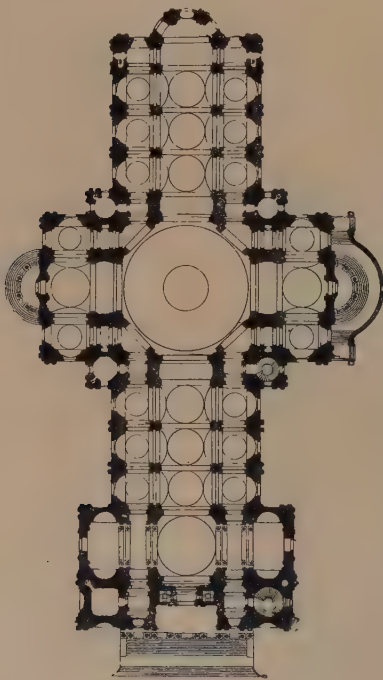


Fig. 1549. Grundriß der Paulskirche in London. Nach Campbell, Vitruvius.



Fig. 1548. Turm von St. Mary-le-Bow, London. Nach Campbell.

beweist. Vom Kämpfer der innern viel tiefer angeetzten Kolonnade geht eine Kuppelwölbung mit offenem Auge aus. In der Höhe des Simses des äußern Säulenrings setzt eine andere Wölbung in der Form eines Zuckerhutes an, welche bis zum Scheitel der Kuppel reicht und die Laterne trägt. Die Entwicklung der letzten aus dem Quadrat erscheint wie eine künstlerische Grille. Da die Anlage der Schiffe eine Basilika mit erhöhtem Mittelschiff ist, so wird am äußern Aufbau das zweite Geschoß lediglich zu einer kulissenartigen Wand ohne jede konstruktive und organische Berechtigung, ein Notbehelf im Interesse einer imponierenden Silhouette, welcher mit dem Ernste einer monumentalen Architektur unvereinbar ist. Die beiden Türme neben der Westfassade erinnern gar zu deutlich an das Turmprojekt Berninis für St. Peter in Rom. Ueberhaupt erinnert der hochkirchliche St. Paulsdom überall an die päpstliche Kathedrale im Vatikan, aber nur um seine ganze Rückständigkeit, nicht nur in den Maßen, sondern in allen künstlerischen Beziehungen klar-

zulegen. Trotz dessen bleibt Wren der Ruhm, eines der bedeutendsten englischen Bauwerke der Neuzeit geschaffen zu haben.

Wren soll außer St. Paul an die hundert Kirchen entworfen und gegen fünfzig gebaut haben. Es sind meistens Kuppelkirchen verschiedenster Grundrisslösungen, wie sie vielfach durch Straßenzüge und die Umgebung bedingt waren. Die Formen sind immer edel, aber auch schwerfällig und trocken. Mehrere zeichnen sich durch sehr glückliche, frei und elastisch sich aufschwingende Turmformen aus, wie St. Mary-le-Bow (1677—1681 [Fig. 1548]), St. Bride's Church (1681), beide in London. Gelegentlich wandte Wren auch gotische Konstruktions- und Zierformen an. — In Cambridge baute unser Künstler die Bibliothek (1667—1682) im Trinity College in wuchtigen, aber günstigst proportionierten Renaissanceformen: Arkadenreihen in zwei Geschossen zwischen Halbsäulen toskanischer und jonischer Ordnung. Leider mußten die Bogenfelder des Untergeschosses infolge der innern Stockwerkshöhen geschlossen werden. — Wren war auch am Bau des glänzendsten Palaſts beteiligt, welchen England einer milden Stiftung widmete, am Hospital in Greenwich (Fig. 1551). An der Stelle eines königlichen, während der Republik zerstörten Palaſtes, begann Karl II. 1667 einen Neubau nach John Webbs Plänen. Nach Wilhelms III. und Marias (1689—1702) Thronbesteigung wurde der Bau durch Wren fortgeführt bis in die Zeiten der Königin Anna (1702—1714) hinein. Im Jahre 1694 ward der Palaſt zu einem Hospital für untauglich gewordene Seeleute bestimmt. Er beherbergte zu Zeiten 2700 Matrosen. Der Riesenbau besteht aus vier rechteckigen Abteilungen, welche, voneinander getrennt, je einen Binnenhof einschließen. Die zwei nördlichen Flügel auf hoher Terrasse an der Themse, King Charles (westlich) und Queen Anne Building (östlich), von ausgesprochenem barocken Charakter zeigen Webbs (oder Vanbrughs?) Entwurf. Die zwei südlichen Flügel, King William (südwestlich) und Queen Mary Building (südöstlich),

Kleinere
Werke
Wrens.

Hospital in
Greenwich



Fig. 1550. Inneres der Paulskirche in London. Phot. von Frith & Co., Reigate.



Fig. 1551. Das Hospital in Greenwich. Nach Originalzeichnung.

treten stark vor und sind durch hohe Kuppeln im Stilcharakter Wrens bezeichnet.

Wenn die Raumbildung und die wuchtigen Formen, trotz der klassizistischen Ausgestaltung derselben, Wren zum Barockkünstler machen, so ist dies bei John Vanbrugh weit mehr der Fall. Er wurde um 1666 wahrscheinlich in Paris geboren, diente als Fähnrich in seiner Heimat Holland, studierte und übte die Baukunst, übernahm auch diplomatische Sendungen und bethätigte sich als englischer dramatischer Dichter. Er starb 1726. Wie er in seinen Lustspielen auf den Effekt komponierte, ohne die Motive auf ihre ästhetische Zulässigkeit lange zu prüfen, so verfuhr er ähnlich in der Architektur. Um große Wirkungen hervorzubringen, komponiert er am liebsten mit großen Massen und großen Formen. Er besitzt das Talent zu kühnen, gewaltigen Entwürfen, und er verbindet damit die künstlerische Kraft, dieselben wirksam und großartig durchzuführen. Die feine, liebevolle Behandlung des Einzelnen, die Belebung und künstlerische Durchbildung der Form macht ihm dagegen nicht viel Sorge. Die Motive sind meistens einem trockenen Klassizismus entlehnt ohne Mannigfaltigkeit und Wechsel. In den Grundrissen, in der Gesamtkonstruktion und in der Raumentfaltung ist Vanbrugh Barockkünstler. Das Feld seiner Thätigkeit war besonders das durch Größe, Masse, Schwere aufdringliche und anspruchsvolle Adelschloß. Die zwei Hauptleistungen

Das erste, 1702—1726 für den Grafen von Carlisle erbaut, setzt sich aus zwei Hauptteilen zusammen, dem Ehrenhof mit dem reicher ausgebildeten, mit Statuen und einer durch zwei Geschosse reichenden, toskanischen Pilasterordnung geschmückten Herrenhaus und den mittels im Kreissegment geschwungener Pfeilerarkaden sich anschließenden Flügeln, — und der Gartenfront, welche wieder einen mit korinthischer Pilasterordnung ausgestatteten Mittelbau und zwei lange Galerien zeigt; die beiden Herrenhäuser werden durch hohe, großartige Treppenhallen zu beiden Seiten einer dominierenden, zentralen Kuppel verbunden. — Noch um vieles größer ist das Schloß Blenheim bei Oxford (Fig. 1553 und 1554), welches die Nation ihrem glänzenden Heerführer im Spanischen

J. Vanbrugh.

Howard Castle.



Blenheim.

Fig. 1552. Howard Castle: Querschnitt. Nach Campbell.

Erbfolgekrieg, dem Herzog von Marlborough, baute und nach dessen Sieg bei Blenheim (Hochstädt, 1704) benannte. Der Grundriß nähert sich noch mehr den französischen Vorbildern, besonders Versailles.

Der Ehrenhof wird durch Kolonnaden mit einer hohen Eingangspforte abgeschlossen; an die weit entwickelten Seitenflügel schließen sich Rechteckhöfe an, welche von Wirtschaftsbauten umschlossen sind; das Herrenhaus ist nach der Hof-, wie nach der Garten- seite besonders großartig und prächtig ausgestattet. Trotz dessen wirkt das Ganze kalt und freudlos, das Detail ist meistens ganz vernachlässigt; manches wie die Aufbauten und die Abschlüsse der Eckpavillons sind geradezu architektonische Rätsel. Das Innere zeichnen hoch- und weiträumige Galerien, Säle und Hallen aus, aber das Auge sucht umsonst, was den Räumen künstlerischen Reiz, freundliche Wohnlichkeit oder auch nur würdevolle Pracht verleiht.

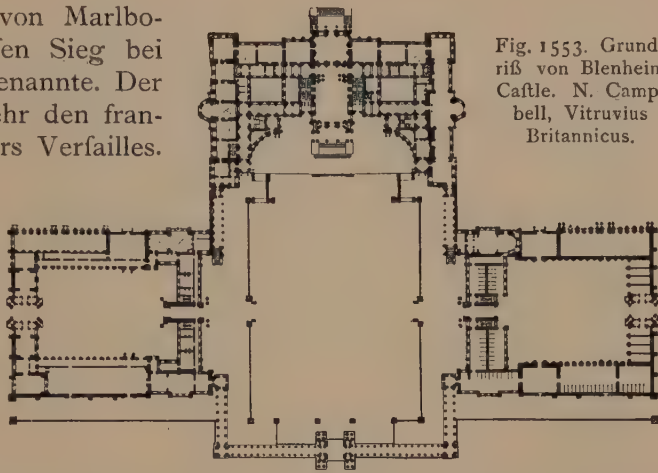


Fig. 1553. Grundriß von Blenheim Castle. N. Campbell, Vitruvius Britannicus.

V. IN FRANKREICH.

I. Die Grundlagen und Richtungen.

Die Architektur war in Frankreich immer eine Hofkunst, — nicht umsonst bezeichnet der Franzose die Stilnuancen nach den Namen der Herrscher — und eine privilegierte Kunst der höhern Gesellschaftsklassen. Sie war nie eine Volkskunst und drang nie so tief in die breiten Massen wie in andern Staaten, auch wenn sie ebenfalls monarchisch regiert wurden. Der Stellung der Kunst entsprach die der Künstler. Die große Zahl der volkstümlichen Meister, welche anderwärts

Kunst-
betrieb in
Frank-
reich.

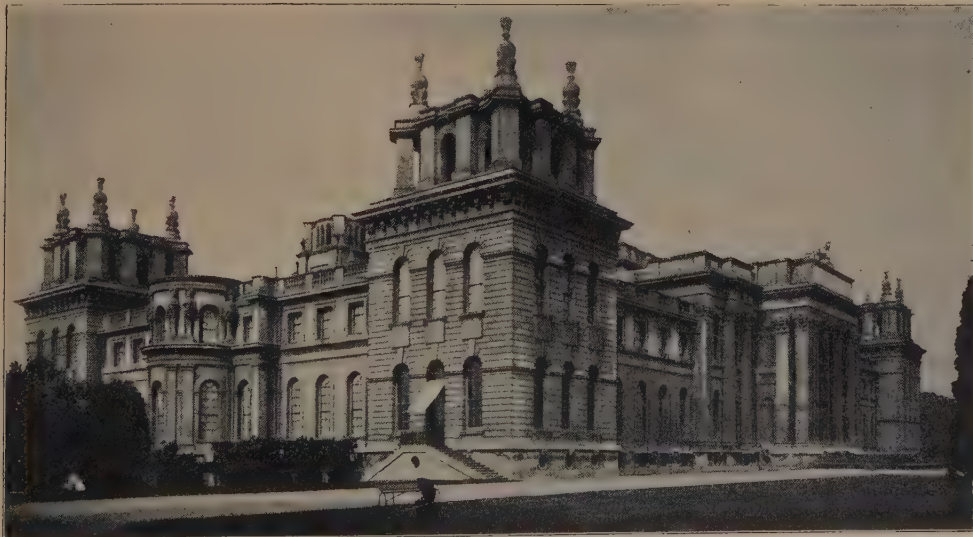


Fig. 1554. Äußeres von Blenheim Castle. Phot. von Hills & Saunders, Oxford.
Kunstgeschichte, I. Bd.



Fig. 1555. Detail vom Scheitel des Gewölbes in der Apollogalerie, Louvre. Phot. v. Giraudon, Paris.

die Kunst bis in das abgelegenste Dorf popularisieren, zuweilen sich zu hohen Leistungen erschwingen, oft aber auch die Kunst verhandwerkeln, fehlt in Frankreich. Einen Vorteil zog die französische Kunst aus dieser Sachlage: sie hielt sich immer, die Architektur vorab, auf einer gewissen Höhe, ohne zu entarten und auszu-schweifen, wie dies in andern Ländern der Fall war. Eine heilsame Schranke lag überdies im Geiste und im Geschmack der Franzosen, der sich in doppelter Hinsicht äußerte. Es liegt nicht in ihrer Art, ein Motiv, eine Stilrichtung fortwährend und endlos zu steigern und bis in die äußersten Konsequenzen zu dehnen, wo das an sich Schöne oder Berechtigte ins Gegenteil umschlägt, ins Un-schöne, Verzernte und Gequälte. Der französische Barocco konnte infolgedessen nie so sehr ausarten, wie solches in Italien und Deutschland geschah. Noch auf-fallender wird sich die Geschmacksrichtung der Franzosen im Rokoko bewähren; sie werden die Motive und Formen desselben zuerst einführen, aber es den Deutschen überlassen, dieselben zu zerdehnen und zu verzerren.

Ge-
schmacks-
richtung.

Maß.

Wahrhaf-
tigkeit.

Das andere, welches den französischen Baumeister vor manchen Fehl-griffen bewahrte, war der Sinn für die Wahrhaftigkeit. Während der ita-lienische und der deutsche Barockmeister sich oft kein Gewissen daraus machten, die Konstruktion von der Dekoration überwuchern zu lassen oder beide unab-hängig vonein-ander zu behan-deln, das Äußere selbständig ohne Anschluß an das Innere, ja, oft im Gegensatz zu dem letzten darzustel-len, so blieben die bessern französi-schen Architekten in logisch durch-geführter Kon-struktion meistens vollkommen wahr. Sie zeigen

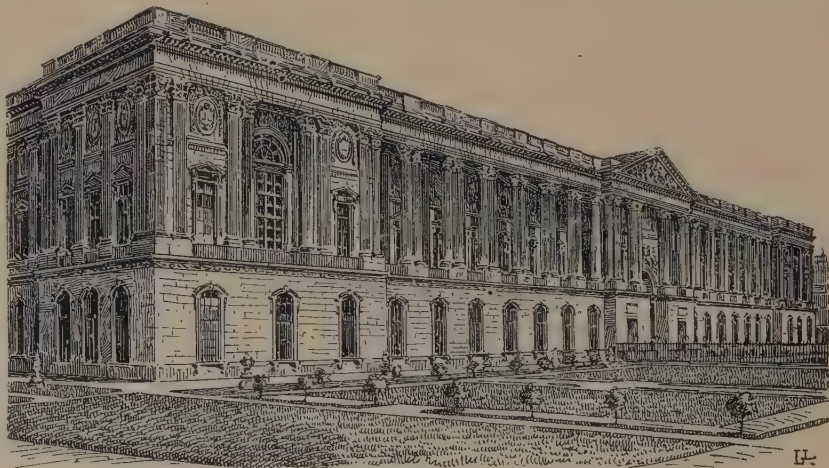


Fig. 1556. Kolonnade des Louvre. Nach Originalzeichnung.

weniger Phantasie, Kühnheit, Schwung und Mannigfaltigkeit als ihre Zunftgenossen in Italien und Deutschland, aber dafür mehr Selbstbeherrschung, Maß, Regelmäßigkeit und eine bald glanzvolle, bald edle, gehaltene Vornehmheit.

Schon diese Bemerkung legt den Schluß nahe, daß der geistprühende, freiwallende Barocco in Frankreich ein weniger empfängliches Feld fand, als in den genannten Ländern. Er ist am Anfang der Stilperiode fast ausschließlich Hofkunst als Ausdruck der in Glanz, Pracht und Ruhm sich sonnenden Regierung Ludwigs XIV. (1643—1715). Aber er forderte schon sehr bald den Widerspruch der Theoretiker und der in der italienischen Spätrenaissance geschulten Meister heraus. Die Folge davon war gegen den Schluß des 17. Jahrhunderts ein Kompromiß zwischen dem Barocco und der strengen klassizistischen Richtung.



Fig. 1557. Porte St.-Denis, Paris. Phot. von A. Giraudon.

Ludwig
XIV.

2. Die Barockmeister.

Wenn je einem Herrscher, so mußte der Barocco mit seinem Glanz und seiner Größe vor jeder andern Kunstrichtung den Anschauungen Ludwigs XIV. zufügen. Sein bevorzugter Künstler ward daher Charles Le Brun, welcher wie kein zweiter seiner Heimat auf die Barockkunst einging.

Ch. Le
Brun,

Le Brun, geboren 1619 in Paris, hatte in seiner reichen, vielseitigen Begabung noch etwas von der Allseitigkeit der Renaissance-Meister. Sein Hauptfach ist die Malerei, worin er sich in der Heimat und in Italien ausbildete. Seine Lehrmeister waren der formenstrenge Poussin und der akademische Vouet, aber der Künstler, der es ihm angetan haben mußte, war Cortona. Wie dieser denkt er sich sein Bild von Anfang an in der Verbindung mit der Architektur, zumal mit dem Rahmen, in welchem die reichste Dekoration und die ornamentale Plastik sich durchdringen. Seine ganze Kunst hat einen durchaus dekorativen Charakter von prunkvollster, glänzendster Wirkung.

Seine
Kunst.

Eine der ersten Arbeiten des Meisters in der Heimat war die malerische und dekorative Ausstattung einer Galerie im Hotel Lambert. Im prachtvollen Landsitz des Ministers Fouquet, im Schloß Vaux-le-Vicomte, erbaut von Levau, übernahm Le Brun nicht nur die figürlichen Malereien, sondern machte

Werke.

Vaux-le-
Vicomte.

auch die Entwürfe für die reiche dekorative Plastik und die eigentliche Dekoration. Nach einem Besuche in Vaux-le-Vicomte nahm Ludwig XIV. den Künstler sofort in seinen Dienst, ernannte ihn zu seinem ersten Maler, zum Direktor der Bauakademie und zum obersten Leiter der königlichen Gobelinsfabrik. Was im Bereich der Malerei, der Plastik und der Kunstindustrie in Frankreich während fast eines halben Jahrhunderts geschah, stand unter seinem unmittelbaren Einfluß. Auch die Architektur, wenigstens in ihrer Beziehung zur dekorativen Seite erfuhr

eine maßgebende Einwirkung. Von unbegrenzter Arbeitskraft, größtem technischen Geschick und reicher Phantasie unterstützt, und getragen von der Gunst des Herrschers und dem allgemeinen Beifall, entwickelte er eine staunenswerte Tätigkeit. Seine Kunst ist nicht tief, aber glänzend, schwungvoll; die Durchbildung mangelt oft, aber sie stört nicht gegenüber der dekorativen Pracht und dem Pathos.

Das Hauptwerk des Le Brun ist die Apollogalerie im Louvre (vgl. Einschaltbild und Fig. 1555), welche, ursprünglich unter Heinrich IV. erbaut, 1664 durch einen Brand verwüstet worden. Der Barock wird darin bei aller Freiheit von einem strengen Gesetz beherrscht. Die gerade Linie wird keineswegs gemieden; in der Wanddekoration ist sie durchaus bestimmend; das Ornament fügt



Louvre-
galerie.

Fig. 1558. Inneres der Schloßkapelle in Versailles. Phot. von A. Giraudon, Paris.

sich überall willig dem Rahmen ein. Auch der Konsolensims, über welchem das Tonnengewölbe ansetzt, macht ohne jegliche Verkröpfung die Runde. Reicher und freier entfaltet sich die Dekoration am Gewölbe. Elf Hauptfelder von festen, reichsten Rahmen umschlossen, sind für die mythologisch-symbolischen Malereien (Apollo, die personifizierten Jahreszeiten und Monate, die Triumphe des Waffers und der Erde) ausgespart. Dekorativ am prächtigsten und reichsten sind die Hauptquergurten zwischen den großen Bildern und die Träger der letzten behandelt, alles frei und flott und kräftig reliefiert oder farbig auf goldenem Grunde gemalt. So wechseln Plastik und Malerei, das zarte gedämpfte Weiß des Stucks mit vollfarbigem, aber in der Wirkung herabgestimmten Ornament, große Bilder in blühendem Kolorit mit Medaillons in einem Tone. Le Brun entwarf alles und wies den Malern, Plastikern und Stuckatoren

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



DER INVALIDENDOM, PARIS.

Nach Photographie.

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.



DIE APOLLOGALERIE IM LOUVRE; DIE SPIEGELGALERIE IN VERSAILLES.

Nach Phot. der Photoglob Co. Zürich.

ihre Arbeit zu. Wie das Hauptgemälde Apollo auf Ludwig XIV. den Sonnenkönig hinweist, so setzen sich Symbolik und Allegorie auch im Ornament und in der dekorativen Plastik fort. Dieses Versteckspielen mit allerlei Symbolik und Allegorie ist dem Barockstil überhaupt sehr vielfach eigen. Es deutet dies darauf hin, daß viel Verstandesthätigkeit, nicht bloß künstlerische Luft bei den Entwürfen von Le Brun mitgesprochen hat. Infolge der sichern Austeilung der Flächen wirkt die ganze glänzende Anlage übersichtlich und verhältnismäßig ruhig. Der Eindruck reicher, fürstlicher Pracht wird wesentlich durch die häufige Verwendung glanzvollen Metalls verstärkt. Seit dem hohen Altertum wurde es wohl nie in dem Umfang zum Schmuck der Wände und des Mobiliars, der Tische, Kommoden, Aufätze etc. herbeigezogen.

Le Brun konnte die Apollogalerie nicht vollenden; — sie wurde seit 1848 restauriert, und bei dieser Gelegenheit wurden die noch fehlenden Gemälde ausgeführt. Der König rief den Meister nach Versailles und betraute ihn mit dem ^{Verfaillies.} Ausbau und der Dekoration der Innenräume. Unter des Le Brun Leitung entstanden die Prachtfäle gegen den Garten. Nach den Hauptgemälden an den Decken sind sie nach mythologischen Gottheiten benannt und erinnern schon dadurch an die von Cortona im Palazzo Pitti dekorierten Säle, aber noch mehr durch ihre Ausstattung selbst, welche sich ganz in der schweren, prunkvollen, an Motiven so reichen Dekorationsweise Cortonas ausdrückt, nur werden auch hier die Hauptlinien der Gliederung von der Geraden beherrscht. Ferner stimmen die Wände durch gediegenen Marmor- und Metallschmuck in das Fortissimo der höchsten

Wirkung ein. Gold und ein zartes Weiß sind die Grundklänge der rauchenden Farbenmusik. Eine andere Hauptleistung des Barockmeisters in Versailles ist die Spiegelgalerie (vgl. Einschaltbild), Galerie des Glaces, 73 m lang, 10,50 m breit und 13 m hoch. Siebzehn Bogenfenster bieten eine reizende Aussicht auf den Garten; dieselbe Konstruktion wiederholt sich an der andern Langseite; in den Arkaden stehen große Spiegel. In der dekorativen Wirkung steht der Festsaal der Apollogalerie des Louvre nach. Die Wände sind zwischen den Bogen durch eine vornehme, doch etwas steife Pilasterordnung geschmückt. Das verkröpfte Hauptgesims wird durch zierliche, von den schwellenden Formen des Barock ganz abweichende Konfolen durchsetzt. Der Barocco entfaltet sich erst wieder am Tonnengewölbe, doch erscheint das Rahmenwerk gegen-

Spiegel-
galerie.



Fig. 1559. Fassade von Notre-Dame, Bordeaux. Nach Phot.

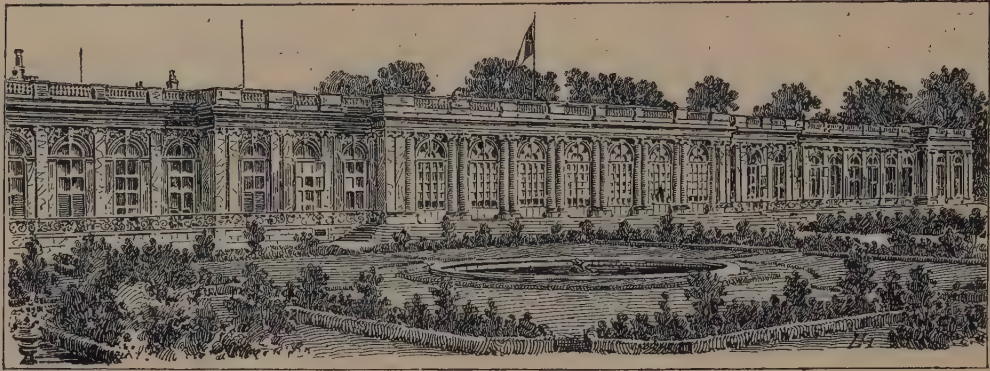


Fig. 1560. Grand-Trianon, Versailles. Nach Originalzeichnung.

über den 21 großen Gemälden zu schwach, zu mager und flach. Die Fertigstellung mußte offenbar übereilt werden, der rasche Pinfel sollte auch in der Dekoration fast alles thun, dem Stuckator blieb wenig übrig, daher weniger Gleichgewicht und einheitliche Prachtwirkung als im Louvre.

Die beiden
Lepautre.

Barockkünstler im Geiste des Le Brun sind auch die Brüder Lepautre aus Paris, der Architekt Antoine (1621—1682), dessen glänzendste Leistung in Saint-Cloud 1870 zerstört wurde, besonders Jean. Ob dieser auch baute, ist zweifelhaft, dafür zeichnete er durch den Kupferstich vervielfältigte Entwürfe — 1400 bis 1500 Blätter — für dekorative Malerei und Plastik, für Frieße, Möbel, Kamine u. dgl. Er geht von der römisch-antiken Kunst aus, übersetzt aber alles in den französischen Geschmack oder lehnt sich an Le Brun und andere neuere Meister an. Bekannt sind besonders seine Frieße und Lisenenfüllungen; zwischen stark profilierten Rahmen und Stäben schlingt sich tief unter schnittenen, scharf ge-
ripptes Blatt- und Rankenwerk; Blumen- und Früchtegirlanden von Muscheln,

Masken getragen, dazwischen Amoretten, Nymphen, Satyre und Tiere der Fabel, Greife, Chimären etc. sind ebenso beliebte Motive, welchen Medallions mit geschichtlichen oder mythologischen Darstellungen eingefügt werden.

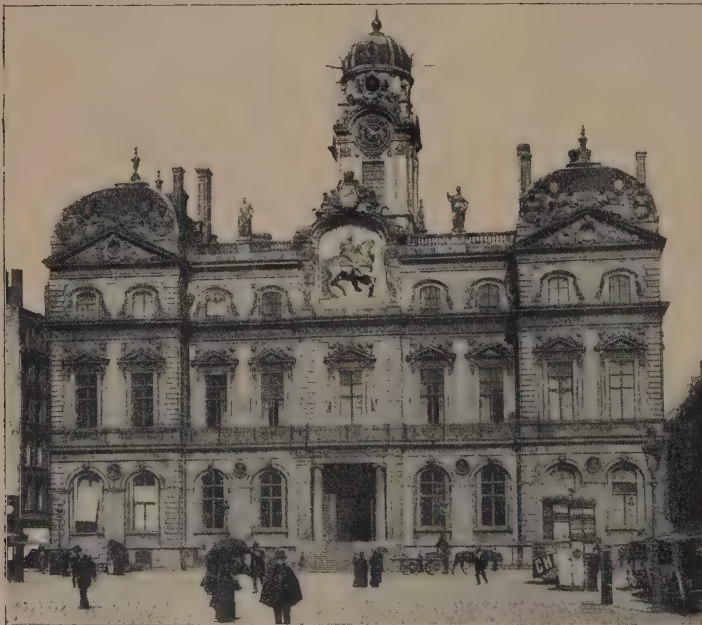


Fig. 1561. Das Stadthaus in Lyon. Phot. der Photoglob Co., Zürich.

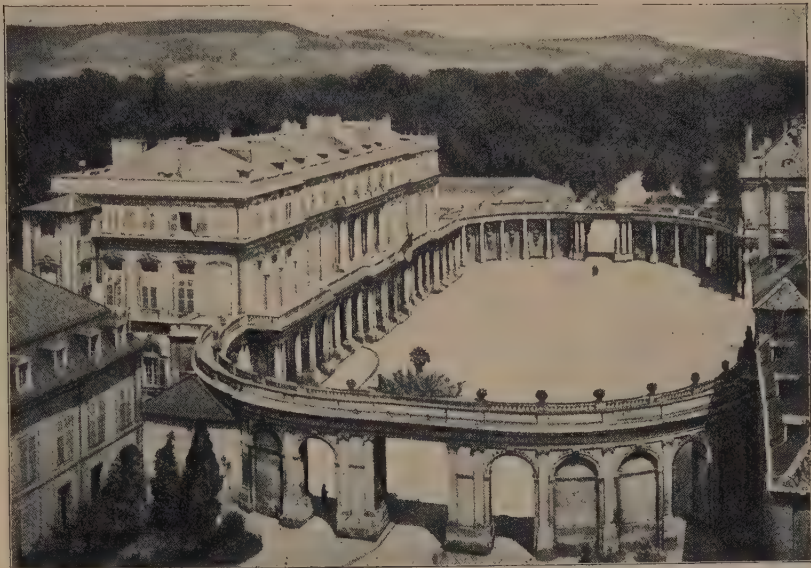
3. Die Theoretiker.

Der Barock war, wie schon bemerkt, den französischen Baumeistern nicht aus der Seele herausgewachsen, er gedieh unter der Sonne der Hofgunst Ludwigs XIV. Schüchterne Talente schienen sich vor feinem kühnen, stür-

mischen Wesen zu fürchten und klammerten sich an die

Ueberlieferung und die Regel. Dieser Richtung entsprachen die theoretischen Werke von zwei Männern, welche von andern Berufsthätigkeiten zur Architektur übergingen. Claude Perrault (1613 bis 1688), der Bruder des Dichters Charles Perrault, war Arzt und beschäftigte sich aus

Liebhabelei mit der Baukunst. Er übersetzte und erklärte den Vitruv und schrieb über die Säulenordnungen „nach der Methode der Alten“. Gegenüber dem freien Spiel der Phantasie muß der Architekt feste Regeln haben, diese finden sich in Vitruv, das ist das Leitmotiv. François Blondel (1618—1686) war anfangs Mathematiker, später Direktor und Lehrer an der Bauakademie. In seinem Cours d'Architecture und in andern Werken geht er ebenfalls auf die Antike zurück, wie er sie aus den italienischen Theoretikern Alberti, Vignola, Palladio u. a. kennt. Ihm liegt das Geheimnis der Architektur in der Verhältnismäßigkeit der Teile untereinander und zum Ganzen, Beziehungen, welche in Zahlen und Einheitsmaßen zum leichten Gebrauch des Architekten auszusprechen sind. Beide Männer bethätigten sich auch praktisch auf dem Gebiet der Architektur.



Cl. Perrault.

Fig. 1562. Palais du Gouvernement, Nancy. Nach Phot.

Fr. Blondel.

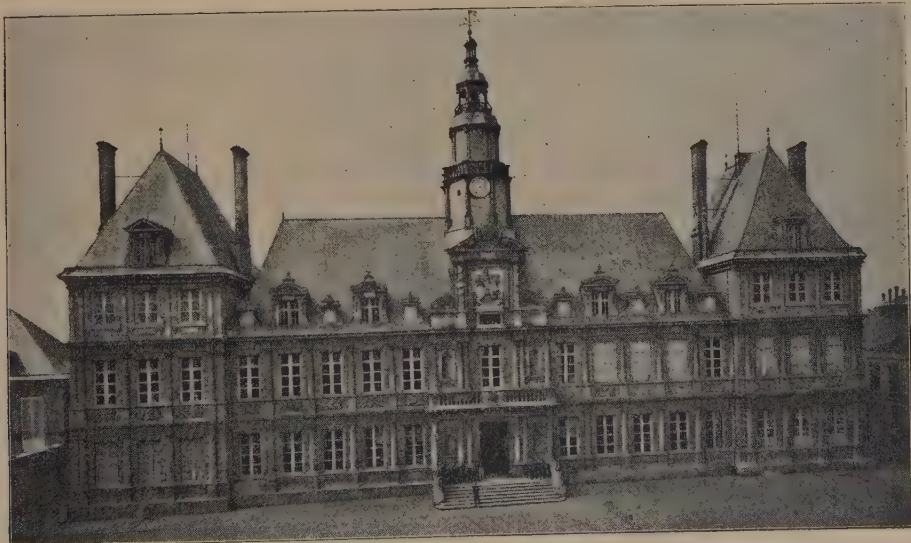


Fig. 1563. Das Stadthaus in Reims. Phot. von Trompette, Reims.

Louvre-
fassade.

Am Louvre fehlte immer noch die äußere Fassade des Ostflügels (Fig. 1556). Leveau hatte einen Entwurf gemacht, der Bau begann, da ließ der Minister Colbert neue Pläne ausarbeiten; die tüchtigsten Künstler, François Mansart, Lemercier, Jean Marot etc. beteiligten sich am Wettbewerb. Bernini, um sein Urteil angegangen, kam selbst nach Paris und legte einen eigenen Entwurf für das ganze Louvre vor. Er dachte sich den Bau als einen großartigen, massigen, einheitlich überfichtlichen, von wenigen großen Linien und Gliedern beherrschten Palaß; das Louvre, nach seinen Plänen ausgeführt, wäre ein Königsbau von überwältigender Großartigkeit geworden, allein dem französischen Geschmack, welcher an einen mächtigen Mittelbau und hohe Eckpavillons gewöhnt war, konnte er nicht zugehen. Da trat Perrault mit einem neuen Entwurf hervor, welcher Berninis Grundgedanken festhielt, doch ihn in ganz anderer Form ausdrückte, als man es bisher in Frankreich gewohnt war. Der Aufbau ist doppelgeschoßig, aber das untere Stockwerk wird dem obern so sehr untergeordnet, daß es nur als Sockel und Träger erscheint und im übrigen gar nicht mitpricht. Um so herrschender, einheitlicher, ruhiger tritt die hohe korinthische Ordnung von gekuppelten Säulen im Obergeschoß hervor. Die Eckrisalite, massiger, voller behandelt, geben einen beruhigenden Abschluß und festen Rahmen. Die Wirkung ist so einfach groß, vornehm, edel, daß kein Beschauer kalt bleiben kann, — und doch ist diese schöne Kolonnade eigentlich nur eine Szenenwand ohne die geringste organische Verbindung mit dem Skelett des Baues.

Porte St.-
Denis.

Das von Blondel ausgeführte Hauptwerk ist die Porte St.-Denis (Fig. 1557) in Paris, 24,65 m hoch, 25 m breit, 5 m tief, 1672 von der Hauptstadt zu Ehren der Siege Ludwigs XIV. in Holland erbaut. Die Zeitgenossen waren entzückt über das Denkmal, doch ist es von nicht eben glücklichen Verhältnissen, akademisch und klassizistisch steif und schwerfällig frostig in der Wirkung; anzuerkennen sind die neuen, vom altherkömmlichen Schema abweichenden Formen, der hohe Mittelbogen, die flachen Pyramiden mit den kriegerischen Trophäen neben denselben; dagegen sind die seitlichen Durchgänge unverhältnismäßig klein.

P. Bullet.
L. Bruant.

Meister ähnlicher Richtung waren Blondels Schüler, Pierre Bullet (1639—1716), ferner Libéral Bruant († 1667), welcher das Invalidenhospital, Hôtel des Invalides, in Paris baute.

4) Die vermittelnde Richtung.

J. Har-
douin-
Mansart.

Die Schriften und die Werke Perraults und Blondels leisteten einem regelstarken Klassizismus mächtig Vorschub, doch wurde dessen unbestrittene Herrschaft noch um einige Jahrzehnte durch einen glücklichen, von der Hofgunst gehobenen, vielbeschäftigten Künstler verzögert, Jules Hardouin-Mansart, geboren 1646 in Paris, gestorben 1708 in Marly. Er war ein Großneffe des früher genannten François Mansart. Bei ihm machte er wahrscheinlich seine Schule in der Architektur. Doch auch Le Brun übte Einfluß auf ihn, so daß er in seinem Schaffen ihre beiden Stilrichtungen harmonisch verband und einen Mittelweg zwischen Klassizismus und Barocco einschlug. Er schmeidigte die schweren, ernsten, steifen Formen Perraults und Blondels, vereinfachte aber auch die schwellenden Bildungen Le Bruns und löste sie in die leichte, geschmackvolle Grazie auf, welche in Frankreich altheimisch und national ist.

Charakter.

Hardouin-Mansart entwickelte eine außerordentliche Tätigkeit und Schaffensfreudigkeit. Nicht neue, geniale Gedanken sprechen aus seinen Werken, wohl

aber verständige Fortbildung und selbständige Einverleibung gegebener Motive in geschmackvollen reizenden Neuschöpfungen. Ein Hauptschauplatz seiner Thätigkeit war das Schloß in Versailles. Von ihm stammt wohl die Gartenfassade desselben. Sie ist offenbar unter dem Eindruck des Berninischen Louvre-Entwurfs entstanden und stellt daher statt des französischen Pavillonsystems eine große einheitliche, wenig gegliederte, aber eben deshalb auch langweilige Baumasse dar. Die von ihm ausgestatteten Prunkgemächer, wie die Königszimmer, wurden seither vielfach verändert. Die schwere, bunte Pracht des Le Brun stimmte er heller und zwar auf ein gebrochenes Weiß mit Gold. Es war die Zeit, wo die dekorativen Formen überhaupt zarter, leichter, flüssiger und eleganter wurden. — Ein edelstes Werk ist die Schloßkapelle (1699—1710). Das Äußere ist mit einer Pilasterordnung geschmackvoll und reich geziert; über dem weit ausladenden Hauptsims stehen Heiligenstatuen, hinter denselben verjüngt sich das Obergeschoß und schließt mit einem hohen, steilen Dache ab, welches das Schloß überragt. Ebenso klar und vornehm ist die Anlage im Innern (Fig. 1558); die schmalen Seitenschiffe machen als Umgang die Runde um den Chor und öffnen sich als schwere Pfeilerarkaden gegen das Hauptschiff. Ueber ihnen tragen geschmackvollst gebildete korinthische Säulen mit geradlinigem Gebälk das Obergeschoß und bilden zugleich die Emporengalerie. Die Ornamentation in diesen untern Teilen, Pilaster- und Zwickelfüllungen, dazu bronzene Geländerdocken, ist sehr maßvoll und ohne Aufwand von Farbe; am Tonnengewölbe dagegen mit feinen tiefen Stuckkappen, prächtigem Rahmenwerk, reichen Schmuckformen, welche ein großes Gemälde umrahmen, entfaltet sich der glänzendste Barock. — Im Park von Versailles wurde nach Hardouin-Manfarts Plänen für Madame von Maintenon Grand-Trianon (Fig. 1560) gebaut, ein anmutsvoller, einstöckiger Bau, eine langgezogene Galerie, welche die nächste Verbindung mit den Reizen der Natur bieten sollte, daher auch die großen und breiten Fenster, zwischen denen Pilaster und an den Risaliten Doppelpilaster und gekuppelte Säulen stehen. In der Nähe befinden sich des Meisters Kolonnaden, eine schmucke runde Halle von 32 Marmorfäulen.

Jules Manfarts Meisterwerk ist der Invalidendom (ver-
Kunstgeschichte, I. Bd.

Versailles,
Schloß-
kapelle.

Grand-
Trianon.



Fig. 1564. Dekorationsmotiv von J. Bérain. Nach dem Faksimile-
druck von Br. Heßling, Verlag in Berlin.

Dôme des
Invalides.

gleiche Einfaltbild). Eine Kirche für das Invalidenhospital war vorhanden; der Meister orientierte die neue Kirche von der entgegengesetzten Seite auf deren Hauptaltar, der von beiden Seiten zugänglich ward. Der Grundriß des Domes stellt ein Quadrat von 60 m Seitenlänge und darin ein griechisches Kreuz mit nur wenig verlängerten Armen dar. Der Portalbau ist doppelgeschoffig mit reicher Säulenstellung. Ebenfalls in zwei Stockwerken baut sich darüber die Trommel der Kuppel auf, im untern von Stichbogenfenstern zwischen Säulenpaaren, welche das verkröpfte Gefimse tragen, das obere, mäßig verjüngte Geschoß von zierlich behandelten Rundbogenfenstern zwischen konsolenartigen Anläufen durchbrochen, darüber wölbt sich in schönster, weichster Silhouette die vergoldete Schale der Kuppel, überragt von der zierlichsten, fialengekrönten Laterne. Kuppel und Laterne sind aus Holz konstruiert; die Höhe bis zum Kreuz beträgt 105 m, der Durchmesser 27 m. Der

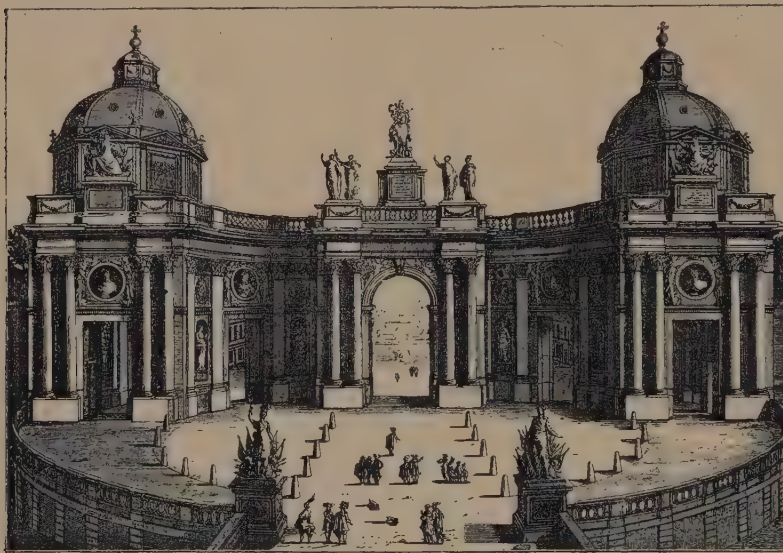


Fig. 1565. Marots Entwurf zu einem Triumphthor.

ganze Unterbau erscheint nur als der monumentale Träger der von allen Seiten gleich sichtbaren Kuppel, dies verleiht dem Bau eine außerordentlich wirksame Einheit, Abgeschlossenheit, Ruhe, welche, unterstützt von den günstigsten Verhältnissen, voll beruhigend und befriedigend wirkt. Während in Bauten mit großen Kuppelöff-

nungen den Beschauer im Innern leicht das Gefühl überkommt, daß die weiten Durchbrechungen in der Wölbung der statischen Ruhe Eintrag thun, macht das Innere des Invalidendoms diesen Eindruck nicht, weil es auch nur als Unterbau der Kuppel erscheint. Die innere Kuppel hat eine doppelte, eine untere offene und eine obere geschlossene Wölbung. Durch die erste, welche durch kassettierte Gurten schön gegliedert ist, erblickt das Auge die Bilder der obern, welche durch die Halbkreisfenster, die aber im Innern nicht sichtbar werden, hell beleuchtet sind. Nennt man die schönsten religiösen Barockbauten, so tritt der Invalidendom in den ersten Rang. — Auch außerhalb von Paris führte Jules Mansart eine sehr große Zahl von Schlössern, Stadthäusern und Hotels aus. Am Hôtel de Ville in Lyon (Fig. 1561), erbaut 1646 bis 1685 von Simon Maupin, ist die wirkungsvolle, reiche Barockfassade fein Werk, in Nancy der neue Flügel des Palais du gouvernement (Fig. 1562); der Bau ist dreigeschoffig: an den von jonischen Säulen getragenen Altan schließen sich hüben und drüben im Halbkreise zwei Kolonnaden an, welche einen weiten Platz umgrenzen; die Anlage ist wirkungsvoll, entbehrt aber der feinen Detailbildung.

Kirchen in
Avignon.

Aus andern religiösen Stildenkmalen des französischen Barocco sind zu nennen: die Lyzeumskirche zu Avignon (1615—1655), wahrscheinlich von

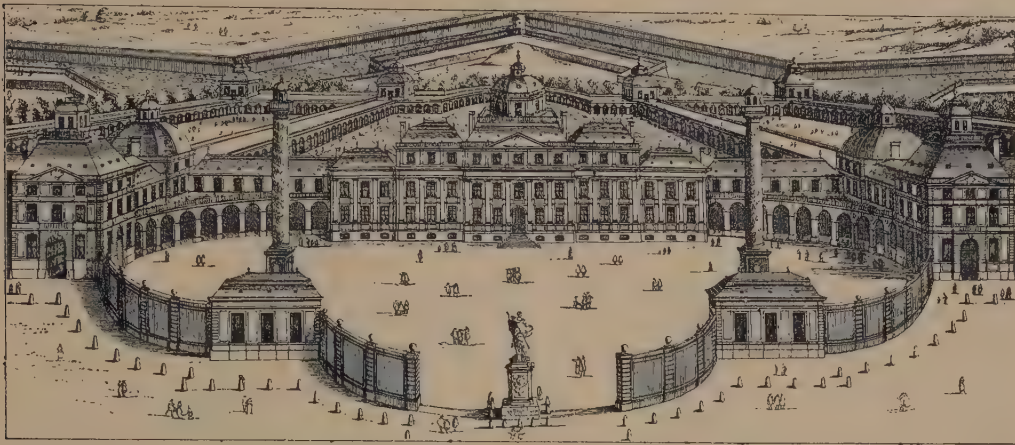


Fig. 1566. Entwurf zum Palast des Pfalzgrafen in Mannheim. N. Marot Père et Fils, L'Architecture française.

Etienne Martellange; es ist die frühere Jesuitenkirche, eine Variante des Gesù in Rom; ferner die bedeutende Notre-Dame-Kirche in Bordeaux (Fig. 1559), die frühere Dominikanerkirche, eine weiträumige, dreischiffige Anlage; der Bau begann gegen das Ende des 17. Jahrhunderts, zeigt aber noch einen maßvollen Barock; die neue Kathedrale in Arras, eine dreischiffige Säulenbasilika. Aus der großen Zahl der Profanbauten heben wir heraus: das schöne Hôtel de Ville in Troyes (1624 begonnen), dasjenige in Reims (1627 begonnen [Fig. 1563]) etc.

Bordeaux.

Stadt-
häuser.

5) Die Ornamentisten und Zeichner.

Wie die deutschen Kleinmeister zur Zeit der Renaissance durch ihre zahllosen Blätter, welche sie unter die Menge warfen, die vielfältigsten Anregungen gaben, so die französischen Ornamentisten, Zeichner, Stecher in der ersten und zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIV. Ihr Einfluß und ihre Anregungen reichten weit über Frankreich hinaus.

Die Charakterisierung des Ornaments in der ersten Regierungszeit Ludwigs XIV. liegt in den oben gekennzeichneten pomphaften Dekorationen des Le Brun und des Jean Lepautre. Während der zweiten Hälfte der Regierung des Roi-Soleil vollzog sich im Ornament eine sehr bestimmt ausgesprochene Wandlung. Die Formen werden feiner, zarter, leichter und zierlicher; sie füllen die Rahmen und Flächen nicht mehr mit ihren schwellenden und üppigen Ranken und plastischen Zuthaten aus, sondern überziehen und überspinnen dieselben vielmehr mit ihren leichten zierlichen Gebilden.

Das Orna-
ment.

Zwei Namen ragen vor allen hervor. Der erste ist Jean Bérain der J. Bérain. ältere (1638—1711) aus St.-Mihiel in Lothringen. Am meisten charakteristisch ist er in der Groteske (Fig. 1564); er erinnert darin an Raphael, doch weit mehr an die römische Antike, behandelt sie aber nach Formen und Motiven in individuellster Weise und im französischen Geschmack. Er durchsetzt das Ornament mit elegant geschwungenen Schnörkeln und Ranken, Linienspielen und Bändern, schiebt dazwischen Medaillons, allerlei Gestalten und Figuren und taufenderlei Eingebungen der Phantasie. Die Pflanzenformen, im ganzen nicht vorherrschend, sind bald naturalistisch gezeichnet, bald zu stilisierten eigentümlichen Blütenkelchen, Blättern und Ranken umgebildet. Der ganze architektonische Aufbau des Ornaments löst sich in dekorative Gebilde auf. Er zeichnete besonders Wandfüllungen, dann Teppiche,

Möbel, Gitter, Kamine etc. Das Genre Bérain beherrschte vielfach die deutschen Stuckatoren. Ebenso fruchtbar war Daniel Marot, † 1718 im Haag, nach der Aufhebung des Edikts von Nantes ging er nach Holland und schloß sich Wilhelm von Oranien an, dem er auch nach England folgte. Er war Baumeister, Zeichner und Stecher. In seinen Vorlagen für Architekten (Fig. 1565 und 1566), Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Gärtner und andere, ist er ebenso geistreich wie Bérain.

VI. IN SPANIEN UND PORTUGAL.

Der spanische Barocco bietet ein mannigfaltiges, aber in der Entwicklung kein einheitliches Bild, weil italienische und französische Künstler großen Einfluß gewannen, besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Drei Stufen.

Es lassen sich im geschichtlichen Verlauf drei Stufen unterscheiden, eine Zeit des Uebergangs von der Renaissance zum Barock, die schließt gegen das Ende des 17. Jahrhunderts ab; dann folgt die Epoche des Churrigueresken Stils, so benannt nach Don José de Churriguera, aus Salamanca, gestorben zu Madrid 1725; er kennzeichnet die spezifisch nationale Form des spanischen Barocco; die Periode verläuft in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Nebenher geht eine dritte Stilrichtung, welche unter französischem und italienischem Einfluß wieder zu ruhigeren, einfachern Bildungen zurückkehrt.

Bedeutung.

Die künstlerische Bedeutung der spanischen Barockarchitektur ist nicht eben groß, denn ihr mangelt fast ganz das Eigenste und Beste des Barocco, die Raumkonstruktion ins Weite und Große. Ihr Hauptwert liegt auf der Seite der Dekoration, und diese entfaltet sich zumeist an Fassaden, Thoren und kirchlichen Ausstattungsgegenständen, besonders Altären. Es zeigt vielleicht kein einziges großes und bedeutendes Kircheninnere eine ganz entschieden barocke Raumkonstruktion.

Zeit des Uebergangs.

In der ersten Stilepoche, in der Zeit des Uebergangs, nehmen mehrere Baumeister nur erst einzelne Elemente des Barocco auf, wie die Doppelung und Häufung der Glieder und die freiere Behandlung derselben. Ein bedeutendstes Denkmal dieser Zeit

ist die Kirche de la Virgen del Pilar in Za-

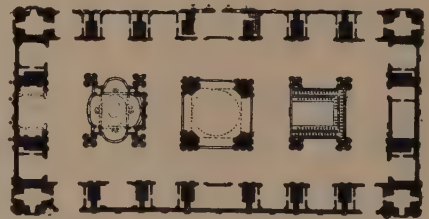


Fig. 1567 u. 1568. Grundriß und Aeußeres der Kirche de la Virgen del Pilar, Zaragoza. Nach Zeichnung und nach Phot. von Hauser und Menet, Madrid.

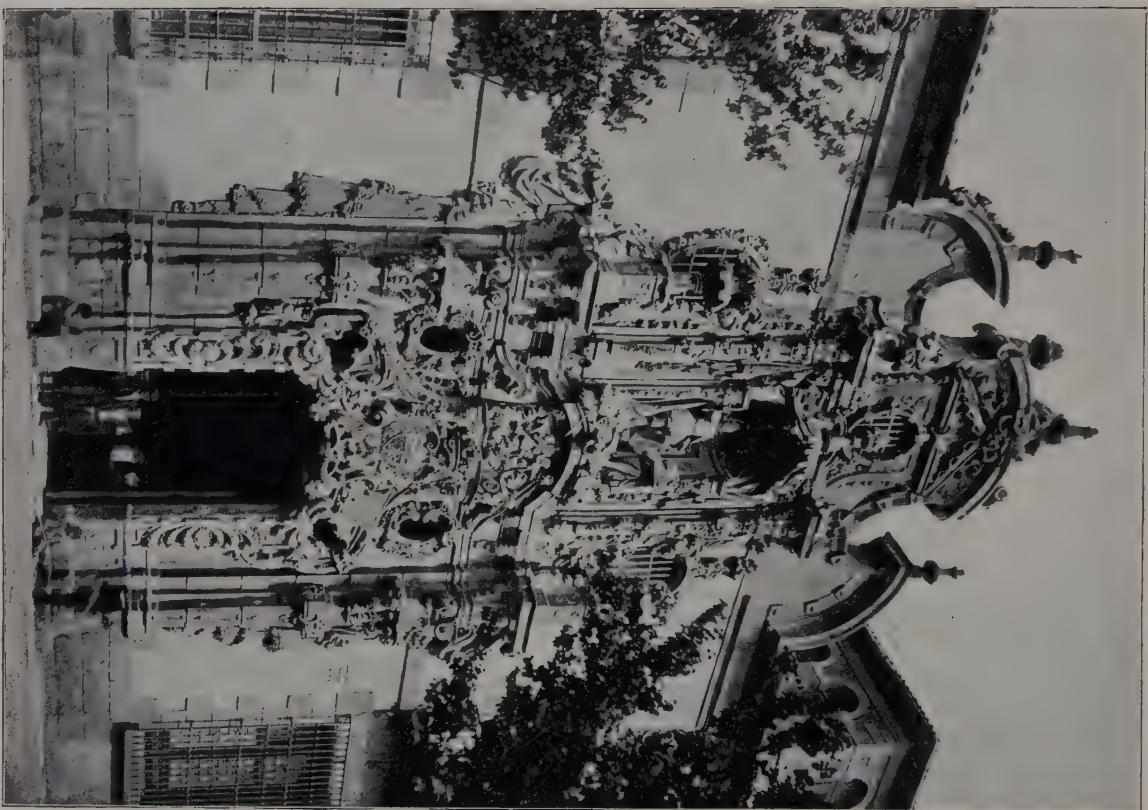
ragoza (Fig. 1567 und 1568) von Francisco Herrera dem Jüngern, 1681 begonnen. Der Grundriß wiederholt die in Spanien altbeliebte, dem Moscheebau entlehnte Anlage: ein Rechteck von 132,5:67 m, mit einer großen Mittel-



DIE KATHEDRALE IN SANTIAGO DE COMPOSTELA.

Nach Phot. von Hauser & Menet, Madrid.

ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS



PORTAL DES HOSPICIO, CALLE FUENCARRAL, MADRID; TRASPARENTE DER KATHEDRALE VON TOLEDO.

Nach Phot. von J. Lacoste & Cie, Madrid.

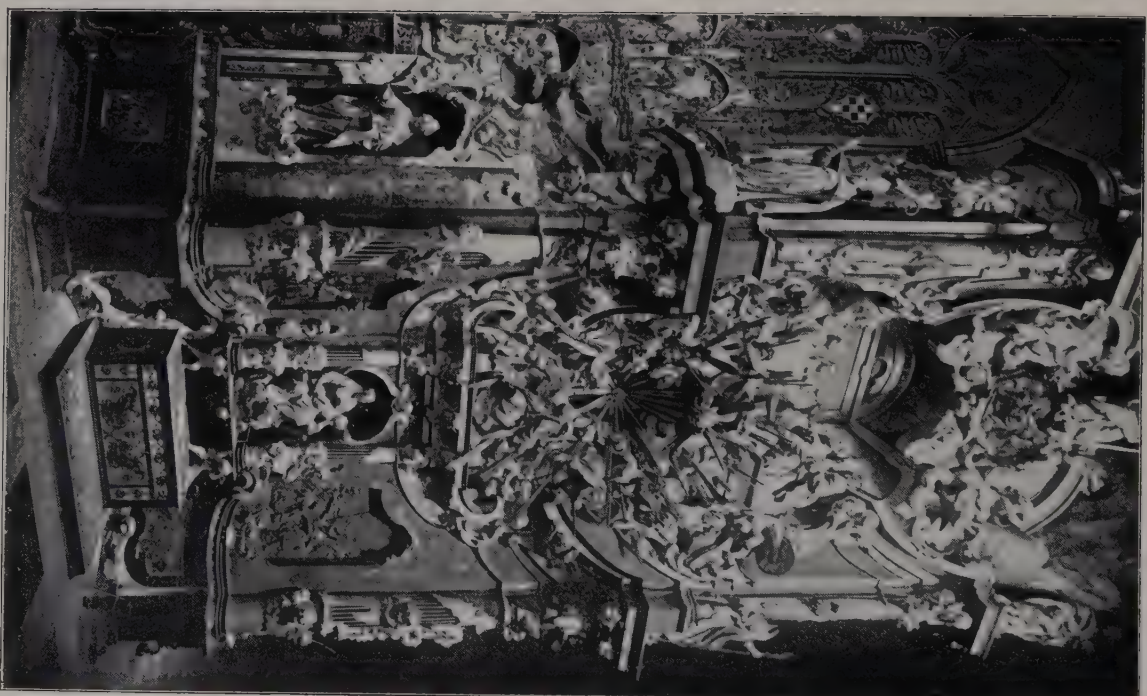




Fig. 1569. Das Kloster Mafra. Nach Photographie.

und zwei Nebenkuppeln im Hauptschiffe und je vier Kuppeln über den Seitenschiffen, an diese schließen sich die Kapellenreihen zwischen den Strebepfeilern an; in den vier Ecken sollten sich Türme erheben, nur einer wurde in neuerer Zeit ausgebaut. Das Äußere ist fast formlos, ohne Bewegung und Bewältigung der Massen. Etwas später (1683) entstand in Zaragoza die Kirche des heiligen Kajetan. Die Fassade bildet ein von zwei Türmen flankiertes geschlossenes Ganze, ungefähr nach dem italienischen Schema; die Behandlung der architektonischen Glieder und des Ornaments zeugt von wenig Verständnis; das Werk läßt teilnahmslos und kalt.

Die Neigung zu überschwenglicher Pracht, zur Häufung und Ueberladung der dekorativen Glieder offenbarte sich schon in der Spätgotik und in der Frührenaissance; sie erging sich nun völlig frei in dem Churrigueresken Stil. José de Churriguera erregte 1689 Staunen und Bewunderung durch das Trauergerüste bei der Leichenfeier der Königin Marie Luise. Er übertrug die dekorative, freie, malerische Auffassung aller Bauglieder und den Formenreichtum auch auf seine bleibenden Bauten, so auf den Palast der Akademie von S. Fernando, die Kirche des heiligen Kajetan in Madrid. Seine Söhne und zahlreiche andere Baumeister führten seine Kunst weiter. Eine Hauptleistung des Stils ist das Thor am großen Krankenhaus in Madrid (vgl. Einschaltbild) vom Stadtbaumeister Pedro de Ribera. Der Bogen ist in durchbrochenes Ornament aufgelöst und von hermenartigen Pilastern eingefasst, deren Flächen mit diamantierten Bossen besetzt sind, flottes Stoffgehänge schließt den Rahmen ab. Die Kapitelle, wenn man die Zierformen an ihrer Stelle so nennen will, der verkröpfte Architrav, der Fries, der sich im hohen Bogen bäumt, kurz, die Architektur verliert sich fast ganz unter dem Wirrwarr der Formen. Im zweiten Geschoß öffnet sich eine tiefe Statuen-nische, wieder von Pilasterhermen und Draperien begleitet. Hinter dem ausladenden Giebel schwingt sich die Fassade in lustigen Kurven. Das ist ein neuer, plateresker Stil in fessellosester Ausbildung. Von ähnlicher, strotzender Formenfülle sind das Hauptportal des Palastes San Telmo (Fig. 1570) von Antonio Rodriguez (1734 vollendet) und die Hauptfassade des erzbischöflichen Palasts in Sevilla (um 1704) von Lorenzo Fernandez. Der Eindruck, den diese Denkmale machen, ist aber weit günstiger, weil die zarten Ornamente auf den architektonischen Gliedern selbst aufgetragen sind und diese klar und bestimmt hervortreten lassen. — Unter

Churrigueresker Stil.

Bauten in Madrid.

Bauten in Sevilla.

den Künstlern der Spätzeit ragt Ventura Rodriguez (1717—1785), gestorben in Madrid, hervor. Er baute um 1758 in Santiago de Compostela den Palaß La Plateria und den Hof im königlichen Palaß, den letzten mit einem schönen von toskanischen Säulen getragenen Portikus. Der Meister besaß viel Geschmack für schöne Verhältnisse, allein er verdirbt zum Teil sein Werk durch allerlei in wunderlichen Formen ausgefügte Platten, welche er in die Wand- und Pilasterfüllungen setzt, über Simse und Profile spannt, an Rahmenwerk anfügt etc. Sein bedeutendstes Barockwerk ist die hohe zweitürmige Fassade der Kathedrale (vgl. Einschaltbild) in Santiago (1680—1700). Das Ganze ist so groß und wuchtig gedacht und architektonisch so fest gegliedert, daß die Unzahl ausschweifender und phantastischer Formen und Bildungen wenig stört. Die gotische Kathedrale in Murcia (1358 gegründet) wurde seit 1521 modernisiert und erhielt damals die hohe Renaissancekuppel über der Vierung. Die an ornamentalem Schmuck und Statuen sehr reiche Fassade mit dem hohen Turm neben dem nördlichen Querschiff wurde erst im 18. Jahrhundert von Jaime Bort hinzugefügt. Um dieselbe Zeit erhielt auch die Kathedrale in Valencia ihre barocke Fassade.

Den Churrigueresken Stil übertrugen die Spanier auch in ihre überseeischen Länder und mischten ihn, wie in Mexiko, mit dort heimischen Ueberschwenglichkeiten. — Am ungebundensten ergeht sich das Churrigueresco in riesigen Altarbauten und ähnlichen Werken. Burgos besitzt dergleichen Musterleistungen von dem Benediktiner Pedro Martinez (1675—1733). Der Transparente oder der Choraltar in der Kathedrale zu Toledo von Narciso Tome wurde von den Zeitgenossen wie ein Wunderwerk angestaunt (vergleiche Einschaltbild).

Wenn Spanien in seinem selbsteigenen dekorativen Barock so weit ging, so ist von Portugal nichts wesentlich Verschiedenes zu erwarten. Das Hospital in Braga mit der doppeltürmigen Kirche in der Mitte der Fassade, um 1650 entstanden, stellt sich noch in edeln und ruhigen Formen dar; der Bau könnte von einem süddeutschen Meister stammen. Im Schloß daselbst wird dagegen die Architektur von der Dekoration erdrückt. Dafür ist der Barock wieder stark herabgestimmt im Riesenbau zu Mafra (Fig. 1569), einer Gründung des Königs Johann V. Es ist der Escorial Portugals, königlicher Palaß und (jetzt aufgehobenes) Kloster, ein ungeheures Viereck von 251 m Länge und 221 m Breite und neun Höfen. Angeblich waren von 1717 bis 1730 täglich 14700 bis 45000 Arbeiter am Bau tätig. Die Ecken sind durch gewaltige Pavillons herausgehoben. Die Kirche mit einer großen Kuppel und zwei hohen Türmen an der Fassade, an

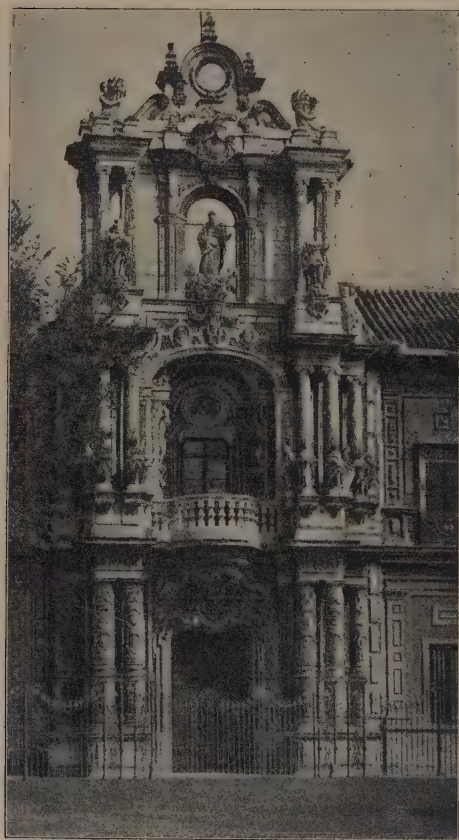


Fig. 1570. Hauptportal von S. Telmo, Sevilla.
Phot. von Hauser und Menet, Madrid.



Fig. 1571. Der Thronsaal des Königspalastes in Madrid. Phot. von J. Lacoste & Cie.

welchen sich der Barock am meisten geltend macht, ist in der Mitte eingefügt. Die Größe des Baues und die Kostbarkeit des Materials bieten keinen Ersatz für die kalten, nüchternen Linien. Ein Deutscher aus Regensburg, Johann Friedrich Ludwig, mit seinem Sohne Johann Peter soll die Bauleitung in Händen gehabt haben.

— In der Cisterzienser-Abtei Alcobaça, einem andern Riesenkloster Portugals, wurde das gotische Kirchenportal von einer reichen Barockfassade umschlossen.

Indessen hatten ausländische Künstler bereits den Uebergang zur klassizistischen Architektur angebahnt. Schon Filippo Juvara hatte einen Entwurf zu einem glänzenden neuen Königspalast in Madrid (Fig. 1571 und 1572) ausgearbeitet, allein er starb 1735 vor dessen Ausführung. Giovanni Battista Sacchetti aus Turin wurde darauf seit 1737 mit dem Bau betraut und zwar nach einem eigenen vereinfachten Plan. Das Schloß erhebt sich hoch am Manzanares, ein gewaltiges von einer Kuppel überragtes Viereck. Das Erdgeschoß aus Granit mit Bossagen erscheint als massiver Träger der obern Stockwerke, welche durch eine hohe jonische, beziehungsweise korinthische Pilastrordnung vereinigt und durch eine Attika abgeschlossen werden. Der Bau mit feinen kräftigen Rifaliten wirkt mächtig und groß. Das Innere ist glänzend ausgestattet wie wenige Fürstenwohnungen in Europa. — Der Palast von Ildefonso, ebenfalls von Sacchetti, erinnert im kleinen an Versailles, der Palast von Aranjuez, von Marchand, an Fontainebleau.

Ueber-
gang.

Königl.
Palast
in Madrid.

Paläste in
Ildefonso
und Aran-
juez.



Fig. 1572. Das kgl. Schloß in Madrid. Phot. von Hauser & Menet, Madrid.

XVI.

DER DEKORATIONSSTIL DES ROKOKO.

I. ZUR EINFÜHRUNG.

1) Bedeutung des Rokoko.

Der Rokoko nur dekorativ.

Verbindung mit Barock und Klassizismus.



Fig. 1573. Dekorationsmotiv im Speisefaal des Stiftes Einsiedeln.
Nach Originalaufnahme.

Der Rokoko ist kein Baustil, er hat keine eigene, überhaupt keine Konstruktion; er ist nur Ornamentstil und zwar hauptsächlich für die Ausstattung der Innenräume. Als er entstand, baute man entweder noch im Barock, oder bereits im klassizistischen Stil. Diesen Baustilen drängte sich der Rokoko als Dekorationsstil für die Innenräume auf, — einem etwas herabgestimmten, gemäßigten Barock, noch öfter dem Klassizismus. Darum sind wir dem

Rokoko bereits in einer großen Anzahl von Barockbauten begegnet und werden ihn später in vielen Denkmälern des Klassizismus treffen. Wir sprechen daher an dieser Stelle zwischen den Abhandlungen von den beiden genannten Baustilen vom Rokoko als Dekorationsstil. Es ist sehr wichtig, sich der Sachlage bewußt zu bleiben und nicht von einem Rokokostil schlechtweg oder von Rokoko-Baudenkmalen zu reden.

Man hat in Frankreich einen Versuch gemacht, mit dem Rokoko auch zu konstruieren; noch öfter ist der Salto mortale in Deutschland gewagt worden, besonders an Altären, Kanzeln, Chorstühlen, allein man gelangte im Grunde nur zu einem verwilderten, ausgelassenen Barocco oder zu grotesken Absonderlichkeiten.

Ursachen neuer Stile.

Neue Kunst- und Stilformen entstehen:
aus folgerichtiger Entwicklung des Vorhandenen,
aus der Reaktion gegen Bestehendes,
aus kulturellen Bedingungen,
aus der Initiative führender Meister.

Entstehen aus dem Gegebenen.

Diese Faktoren kreuzen sich und wirken zusammen; jedem derselben seinen Teil auszuscheiden, ist oft geradezu unmöglich.

An etwas Gegebenes, Dagewesenes werden neue Kunstformen immer anknüpfen, um dasselbe weiter zu entwickeln, umzuformen, umzugießen. So geht

der Rokoko vom Barock aus. Der Uebergang läßt sich in Frankreich, der Heimat desselben, mit aller Sicherheit nachweisen. Was der Rokoko beim Barock vor allem entlehnt, ist die Freiheit des Ornaments, der dekorativen Bildungen; eine Freiheit, welche schließlich so weit geht, in der innern Ausstattung der Räume dem Ornament alles zu opfern, auch die architektonischen Glieder und Linien, um sie im Ornament oder in einem leichten Rahmenwerk aufgehen zu lassen, den Unterschied zwischen tragenden und getragenen Teilen zu verwischen, oder das gegenseitige Verhältnis und ihre Bedeutung nur noch als einen leisen Nachklang festzuhalten. Es ist früher bemerkt worden, daß schon der Barock oft die Grenze zwischen Konstruktion und Dekoration nicht achtete, der Rokoko ging grundsätzlich bis zu den äußersten Folgerungen.



Fig. 1574. Dekorationsmotiv im Speisesaal des Stiftes Einsiedeln. Nach Originalaufnahme.

Der Rokoko ist aber andererseits reaktiv gegen den Barocco. Schon gegen das Ende der Regierung Ludwigs XIV. offenbarte sich deutlich die Abspannung

Reaktion
gegen den
Barock.

und die Müdigkeit. Man hatte die schwere, prunkvolle, großsprecherische Pracht des königlichen Barock in den großen Galerien, Sälen und Prunkzimmern sattfam genossen, jetzt wollte man das Glänzende in kleinen Formen, das Intime, Reizende, Graziöse und Kokette, das künstlich Idyllische und das künstlich Natürliche im Boudoir, im kleinen Salon, im Eß- und Arbeitszimmer, im Schlafgemach in wohnlicher Daseinsluft. Hierfür waren die pomphaften, großen Formen und Bildungen des Barocco nicht mehr verwendbar, man brauchte kleinere, feinere, freiere, bewegtere, „nervöfere“ Motive. Auch der Zug der Linie mußte ein anderer sein. Der Barock, zumal der französische



Fig. 1575. Detail aus dem Arbeitskabinett Ludwigs XV., Versailles. Kunstgeschichte, I. Bd.

fische, war noch von einem klassischen Hauch der Regel, Symmetrie, Feierlichkeit angeweht, jetzt im intimen Raume durfte sich die Linie freier, zierlicher, kapriziöser und gefallfichtiger ergehen.

Zeitver-
hältnisse.

Die neue Dekorationskunst entsprach vollkommen den neuen Sitten und Unsitte der Zeit der Regentfchaft während Ludwigs XV. Minderjährigkeit und der Zeit feiner Regierung. Was damals in Paris zum „guten Geschmack“ gehörte, ward in andern Ländern, vorzüglich in Deutschland, zur Mode. Das Leben der vornehmen Kreise in Frankreich war in mancher Hinsicht auch eine Emanzipation von Gesetz und Regel, ein lockeres, ungebundenes, unter graziösen und geistreichen Formen verhülltes Spiel. Es begann die Zeit der Cauferie, des „Art de caufer“; der Rokoko ist auch nichts anderes als eine neckische, leichte, geistreiche Cauferie in architektonisch und dekorativ zugefchnittenen Formen.

Welches die führenden Künstler des Rokoko waren, wird später gesagt werden. Es handelt sich zunächst darum, ihre und ihrer Nachfolger Neuerungen und überhaupt das Wesen des Rokoko-Ornaments zu charakterisieren.

2) Das Rokoko-Ornament.

Motive.
Die Mu-
schel.

Unter den ornamentalen Motiven ist das eigenartigste und meist charakteristische die Muschel. Anfangs wurde sie in regelmäßiger Zeichnung verwendet, sehr bald jedoch in allen denkbaren Kurven und Windungen ausgezogen und zerdehnt; auf die gerippten, flach gewölbten Flächen werden gerne länglich ovale Befatzplättchen oder Edelsteine aufgesetzt, anderwärts find die Muschelzüge in verschiedenen Formen durchbrochen und fast spitzenartig behandelt. Die Ränder werden gewellt, ausgezackt, geflammt und schaumartig aufgekraufelt. Dazu kommt mannigfaches, phantastisches Grottenwerk mit wunderlichen Felspartien, Tropfteingebilden, Wasserpielen. Von diesen Motiven stammt die französische Benennung Genre Rocaille und das „deutsche“ Rokoko.



Akanthus.

Andere
Pflanzen-
formen.

Fig. 1576. Kaminwand, Entwurf von Oppenord.

Der Akanthus verwandelt sich nach und nach in ein langes, lanzettförmiges Blatt, das bald mit dem Schilfbald mit dem Palmblatt Aehnlichkeit hat. Daneben treten Schilf und Palme in magern hochgestengelten Zweigen auf, welche gerne als begrenzende Linien von Füllungen verwendet werden. Neben phantastisch verschnörkelten Pflanzenformen erscheinen möglichst naturgetreu gezeichnete Pflanzen



Fig. 1577. Springbrunnen,
Entwurf von Oppenord.

und Blüten, wie die Blüten des Flieders, des Kirsch- und Apfelbaumes, ferner Goldregen, Jasmin etc., welche nicht nur jegliche Stilisierung abweisen, sondern vielmehr alle Launen des Zufalls betonen. Wer nennt im übrigen alle die verwendeten Motive? Die beliebtesten sind: Zeuggehänge, Gitterwerk, Trophäen, Symbole des Fischfangs und der Jagd, der Landwirtschaft und der Gewerke, der Künste und Wissenschaften, Tiere, Masken, Putten, die allen Mutwillen und Schabernack treiben (Fig. 1573 und 1574). Für die Embleme des Krieges war in diesen Interieurs kein Platz mehr.

Oft werden ganze Wandfüllungen mit den verschiedenartigsten Motiven in feinsten Anordnung, in leicht hingezauberten Formen übersponnen. Dazwischen bilden die launischen Züge und Kurven des Muschelwerks allerlei umgrenzte Felder, welche leer bleiben oder mit plastisch aufgesetzten Allegorien und Symbolen ausgestattet werden. Größere dergleichen ausgepartete Felder erhalten hellfarbige, duftige Bilder, Schäferzenen, Mythologien, Landschaften mit phantastischen, „unmöglichen“ Architekturen und allerlei Beiwerk.

Die senkrechte gerade Linie kommt fast nur noch an den Wänden zur Flächengliederung und an Thüren, Spiegeln, Gemälden vor, doch wird sie auch da in der Mitte durch Knoten-

tungen, Verschlingungen, Rosetten u. dgl. unterbrochen. Die wagrechte Gerade verschwindet fast ganz und wandelt sich in die mannigfaltigsten Kurven.

Ein Hauptgesetz für alles Ornament ist die Asymmetrie, die Unregelmäßigkeit, so daß die einander entsprechenden Teile verschieden gezeichnet und modelliert werden. Während aber tüchtige Meister die kontrastierenden Linien und Formen gegenseitig in ein genaues Gleichgewicht setzen, gewinnt man bei andern den Eindruck, als sei man absichtlich der Abwägung der Massen aus dem Wege gegangen.

Die Linienführung ist sehr oft von zauberischer Eleganz und berückend flotten Zug. Falke sagt in seiner „Geschichte des modernen Geschmacks“ vom Rokoko zu herb und zu allgemein: „Ebenfowenig ist Schönheit des Contours noch ein Künstelement, das in Frage kommt, denn die Linien, die etwa dahin streben, werden stets unterbrochen, zerhackt und zerrissen“ (Moderner Geschmack S. 288). Das Urteil findet seine berechnete

Wandfüllungen.

Die Gerade.

Asymmetrie.

Reiz der Linie.



Fig. 1578. Wanddekoration
von Cuvillies.

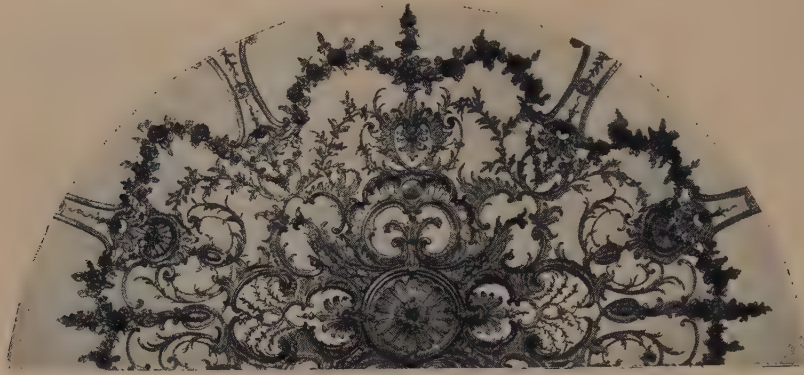


Fig. 1579. Hôtel Soubise, Paris: Rosette. Phot. von Giraudon, Paris.

Anwendung auf manche selbst vielgerühmte Leistungen, aber auch der ehrenwerten Ausnahmen giebt es nicht wenige. Die Einheit im bunten Wechsel der Motive und die Gleichartigkeit in der Mannigfaltigkeit der Formen sind

geradezu bewundernswert und fordern für die Phantasie und die Schaffenslust der Meister die höchste Achtung.

Behandlung des Ornaments.

Diese graziösen Erfindungen und Spiele der Phantasie wurden entweder in Holz geschnitzt oder in Stuck aus freier Hand modelliert. In den meisten Fällen blieben sie weiß oder wurden zart mit Gold und Silber staffiert. Oft tritt aber auch die Farbe hinzu. Die Wände wurden gerne in einem durch Grün nur sehr schwach gebrochenen Weiß oder in Moosgrün, Wasserblau, Theerofengelb gehalten. Kleinere umrahmte Flächen erhielten einen eigenen Lokaltönen, ein hellstes Rosa oder ein duftiges, weiches Gold- oder Ockergelb. Auch wenn ganze Gemälde farbig gehalten wurden, so kamen nur helle, sanfte Farben und Töne zur Verwendung. Ebenso wurden Wand- und Deckengemälde auf ein helles, freundliches Kolorit gestimmt. Das Deckenbild eröffnete fast immer die Aussicht in den

freien Himmelsraum mit allegorischen Figuren oder in den Olymp. An den Wänden sind die schweren, bunten, farbenprächtigen Gobelins nicht mehr verwendbar; zartgetonte und gemusterte Seidenstoffe treten an ihre Stelle.

3) Die ästhetische Bedeutung des Rokoko.

Der größte Teil der Rokokodekorationen, mögen dieselben in Holz geschnitzt oder in Stuck modelliert sein, ist mit einem technischen Können und Geschick ausgeführt, das Bewunderung verdient. Es spricht noch Schwung und künstlerische Luft aus den flotten, krausen Gebilden, welche dem Betrachtenden Achtung abnötigen. Die nervösen Schaumgebilde üben auch unbestreitbar auf das Auge einen großen, bestechenden Reiz und in kleinen Räumen, in kleinen Formen, in der diskreten Fassung von Weiß und Gold oder in den weichen Farben, übt der Rokoko einen Zauber, wie eine Causerie im geistreichen Konversationston.

Obwohl dergleichen Eindrücke mit ästhe-

Technik.



Wirkung.

Fig. 1580. Hôtel Soubise, Paris: Panel. Phot. von Giraudon, Paris.

tischen Stimmungen verbunden find, fo dürfen fie in den vorliegenden Fragen nicht ausschlaggebend fein, denn alles technifche Können, das Reizende und das zauberifch Beftechende find nicht das Schöne.

Alle frühern Dekorationsweifen fchloffen fich an bestimmte Baufteile an und erhielten von diefen Gefetz und Regel. Ein Baufteil trägt immer heilfame Schranken in fich; da er konftruieren muß, fo ift er abhängig von den Gefetzen der Statik, der Kraft und Laft. Diefes Gefetze, welche jeder Baufteil in eigentümlicher und befonderer Weife zur Anwendung bringt, gehen fodann auch auf die zugehörige Dekoration über und geben ihr Halt, Charakter und



Fig. 1581. Hôtel Soubise, Paris: Salon. Phot. von Giraudon, Paris.

Maß. Der Rokoko entwickelte fich an keinem Baufteil, er fuchte vielmehr die Glieder und symbolifchen Formen der Konftruktion zu verdrängen, wo es in feiner Macht lag. Damit fehlte ihm ein bestimmtes Bildungsgesetz und er konnte im günftigften Falle ein geiftreiches Spiel fein, wie er es in der That war. Ohne architektonifches Gefetz trug er aber den Keim rafcher Entartung in fich, fobald er nicht mehr im Gefchmacke tüchtiger Meifter gezügelt und eingedämmt wurde. Der Rokoko war in der That kurzlebig; man hatte das geiftreiche Spiel bald fatt; ohnedies verflüchtigte fich der Geift rafch, und das Spiel artete in Laune aus.

In Frankreich erhielt fich das Rokoko-Ornament reiner, formfchöner, graziöfer, und zwar aus zwei Gründen. Der Dekorationsftil entwickelte fich dafelbft am Holzgetäfel; das Ornament wurde ebenfalls in Holz gefchnitten, was zu fcharfen, ausdrucksvollen und gezügelten Formen führen mußte. Selbst wenn das Ornament z. B. an Decken in Stuck ausgeführt ward, wurden die Modelle und Vorlagen in Holz gefchnitten. Ferner wurde die Rokokodekoration in der Regel nur in kleinern Räumen verwendet, die Ornamentformen blieben daher auch klein, elegant, und der Ausdruck der nervöfen Bewegung hatte in den kleinen Mäßen nichts Beleidigendes. In Deutfchland dagegen ward das Rokokoornament von Anfang an bis auf wenige Ausnahmen meiftens frei in Stuck aufgetragen, wobei die Gefahr nahelag, die Formen flott, aber fummarifcher zu behandeln, wodurch fie den Reiz und die Eleganz verloren. Noch fchlimmer war es, daß die Rokokodekoration unbedenklich in großen Räumen, Kirchen und Sälen eingeführt wurde. Mit der Größe der Räume ftiegerte man oft die Maße des Ornaments, die Formen wurden fchwer, plump, verquollen; fie verloren damit ihren ureigenften Vorzug,

Kein
Baufteil als
Gefetz.

Auffaffung
in Frank-
reich.

In
Deutfch-
land.

die feine, graziöse Eleganz und die leichte Bewegung. In großen Räumen kann ohnedies der Rokoko fein dekoratives System nicht voll und ganz entfalten. Um die weiten Flächen zu gliedern, kann er die architektonischen Mittel, Säulen, Pilaster, Simse, nicht entbehren und verfällt dann leicht auf den gefährvollen Gedanken, die architektonischen Glieder zu vergewaltigen und zu verschnörkeln. Tüchtige Meister, wie der geistreiche Neumann, wußten sich auch hier zu helfen. Sie verbindet in ihren Prälatenschlössern den reichen italienischen Barock mit dem intimen Reiz des Rokoko zu den festlichsten, großartigsten und zugleich ansprechendsten und anmutendsten Wirkungen.

Der
Rokoko als
Baustil.

Es ist schon wiederholt bemerkt worden, daß der Rokoko, wenn er, wie dies in Deutschland oft geschah, über das Gebiet der Dekoration hinausging und bauen wollte, kein Glück hatte. Allerdings üben z. B. in Kirchen manche Altäre, Kanzeln, Chorstühle, Tribünen u. dgl. als Teile eines großen Ganzen, in Formen und Farben auf ein malerisch empfindendes Auge einen ganz außerordentlichen Reiz. Allein es ist nicht richtig, diese Gegenstände, welche in den Bereich der Architektur gehören, nach rein malerischer Stimmung zu beurteilen. Als Architekturteile wirken sie durchaus unbefriedigend und zeigen den Rokoko in seiner ganzen Unfähigkeit, zu konstruieren und zu bauen.

Elemente
des Schö-
nen.

Die ästhetische Wertung hat schließlich die Frage zu beantworten, welche Elemente des Schönen der Rokoko als Dekorationsstil in sich schließt.

Es muß auch hier festgestellt werden, daß manche im Rokoko ausgestattete Räume eine zauberische Wirkung üben, besonders dann, wenn ganze Flächen mit den leichten Schaumgebilden überkleidet werden und sich in zartem Weiß mit Gold- und Silberstaffierung oder in leichten, hellen, duftigen Tönen darstellen. Der Rokoko hat feine Grottesken wie die Renaissance und der Barock Claude Gillot, Christophe Huet, Babel, besonders François de Cuvillés haben viele dergleichen gezeichnet, welche in freiestem, lockerstem Gefüge die verschiedensten Motive verweben (Fig. 1578). Sie erscheinen wie ein geistreiches Spielen mit Formen, während z. B. aus Raphaels Loggien die echt künstlerische Luft so unverkennbar spricht.

Das dem Rokoko eigenste Motiv, die zerdehnte und geschwungene Muschelform, besitzt keinen besondern Reiz und wirkt in der

Die
Grotteske
des
Rokoko.

Geistrei-
ches Spiel.

Muschel.



Fig. 1582. Fürstenfaal des Schlosses zu Bruchsal. Phot. v. F. Gaa.



Fig. 1583. Deckendekoration im Spiegelsaal der Amalienburg.

häufigen Wiederholung bald ermüdend, besonders wenn sie unruhig ausgezackt und geflammt ist. Noch schlimmer ist es, wenn Formen gebildet werden, denen gegenüber man völlig ratlos ist, wenn man sich fragt, was sie bedeuten, aus welchem Motiv sie entstanden sein mögen, und die man nur eben als Schnörkel bezeichnen kann. Fast ebenso schlimm ist es, wenn einzelne Motive, wie die Tropfsteingebilde, dem schonungslosten Naturalismus verfallen

Motive.

und zwar an Stellen, wo sie in keiner Weise am Platz sind.

Mit dem Ornament anderer Stile, z. B. der Renaissance, der Gotik etc., kann der Rokoko keineswegs in Wettbewerb treten.

In einzelnen besondern Techniken des Kunsthandwerks leistete der Rokoko ganz Vorzügliches, vorab in schmiedeeisernen Arbeiten (vgl. Einschaltbild), Gittern, Geländern, Thürbeschlägen, Schlössern, Leuchtern, Lampenständern u. dgl. Der Eisenreif fügte sich folgsam den graziösen oder eigenwilligen Linien des Ornamentstils. Auch in Gegenständen aus edlern Metallen wurde das Genre Rocaille mit Glück angewendet; die Wanduhren, Becher, Kelche, Vasen, Tafelgeschirre etc. dieser Art sind heute noch sehr gesucht und geschätzt (vgl. Einschaltbild).

Arbeiten
in Metall.

Den holzgeschnitzten Ornamenten und Modellen verdankt der Rokoko seine ersten und besten Erfolge. Die Holzschneidekunst leistete auch in selbständigen Arbeiten technisch Vorzügliches, wie in Guéridons (Leuchtertischchen), Wandtischen, Stühlen, Ruhebetten etc.

Holz-
schnitz-
ereien.

Ebenso charakteristisch und graziös sind die Porzellanarbeiten (vgl. Einschaltbild) im Rokokostil. Die schönsten Erzeugnisse gingen in Frankreich aus Sèvres und Vincennes, in Deutschland aus Meissen und Berlin hervor. Das Porzellan diente auch zum Schmucke von Prachträumen, z. B. im Schloß Wilhelmsthal.

Porzellan-
arbeiten.Fig. 1584. Detail aus dem Speisefaal der Amalienburg.
Phot. von F. Finsterlin.



R. de Cotte.

Fig. 1585. Thürrfüllung im Spiegelsaal der Residenz in Würzburg. Phot. von K. Gundermann.

Der Rokoko ist in Frankreich entstanden. Wie früher bemerkt worden, vollzog sich während der zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIV. ein Umschwung in der Dekoration. Sie ward leichter, flüchtiger, eleganter: sie wurde eine Vorstufe zum Rokoko. Der Meister des Uebergangs ist der Architekt Robert de Cotte (1656—1735), ein Schüler und Mitarbeiter Manfart-Hardouins. In seinen frühern Bauten unterscheidet sich die innere Ausstattung nicht wesentlich vom spätern Louis XIV. In der Galerie des Hôtel de Vrillière (1713—1719), später Hôtel de Toulouse, jetzt die Bank von Frankreich, fallen die stark geschweiften Horizontallinien der Wandfelder, in welche Gemälde eingesetzt sind, auf, doch ist der Gesamtcharakter noch durchaus barock und die Galerie erscheint wie eine bescheidene Nachahmung der Louvre-Galerie. Dem Rokoko stehen schon viel näher einige Prunkzimmer in Versailles, das Schlafzimmer der Königin, der Saal der Medaillen, die Salle du Conseil, das Arbeitszimmer Ludwigs XV. (Fig. 1575) etc. Das Rahmenwerk wird

G. M. Oppenord.

Der ausgebildete Rokoko des Genre Régence wird vornehmlich von Gille Marie Oppenord (Op den Oordt) aus Paris (1672 bis 1742) vertreten. Die Stilfärbung hält ungefähr von 1715 bis 1735 an. Auch Oppenord war ein Schüler des Hardouin. Er bildete sich in Italien nach Bernini und Borromini. Seine Bauten sind in der Revolution zerstört worden. Die nach feinen Zeichnungen und Entwürfen ausgeführten Ornamentfliche zeigen den ausgebildeten Rokoko (Fig. 1576 und 1577). Seiner Weise folgte der Architekt Jean Baptiste Le-

I. B. Leroux.

II. DIE MEISTER UND DIE DENKMALE DES ROKOKO.

1) In Frankreich.

Der Rokoko ist in Frankreich entstanden. Wie früher bemerkt worden, vollzog sich während der zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIV. ein Umschwung in der Dekoration. Sie ward leichter, flüchtiger, eleganter: sie wurde eine Vorstufe zum Rokoko. Der Meister des Uebergangs ist der Architekt Robert de Cotte (1656—1735), ein Schüler und Mitarbeiter Manfart-Hardouins. In seinen frühern Bauten unterscheidet sich die innere Ausstattung nicht wesentlich vom spätern Louis XIV. In der Galerie des Hôtel de Vrillière (1713—1719), später Hôtel de Toulouse, jetzt die Bank von Frankreich, fallen die stark geschweiften Horizontallinien der Wandfelder, in welche Gemälde eingesetzt sind, auf, doch ist der Gesamtcharakter noch durchaus barock und die Galerie erscheint wie eine bescheidene Nachahmung der Louvre-Galerie. Dem Rokoko stehen schon viel näher einige Prunkzimmer in Versailles, das Schlafzimmer der Königin, der Saal der Medaillen, die Salle du Conseil, das Arbeitszimmer Ludwigs XV. (Fig. 1575) etc. Das Rahmenwerk wird

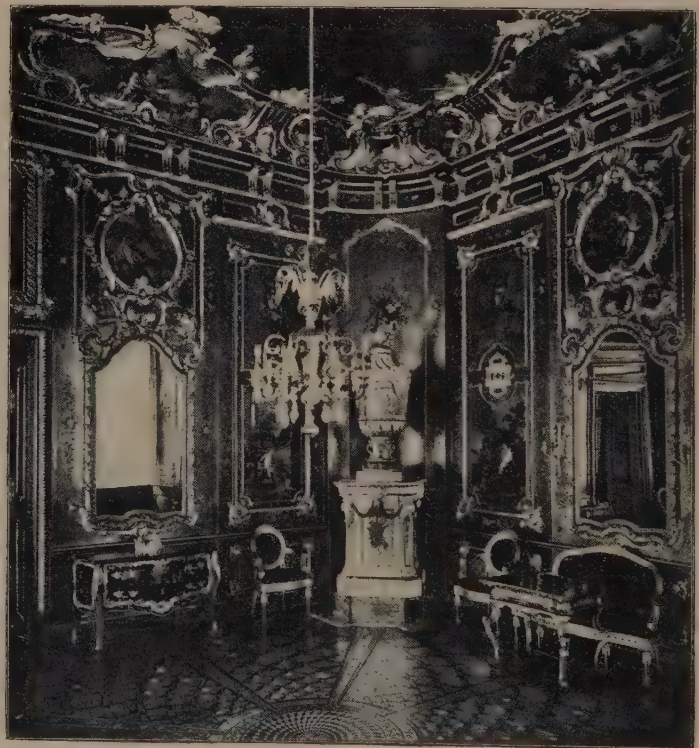


Fig. 1586. Spielzimmer der Residenz in Würzburg. Phot. von K. Gundermann, Würzburg.

DEKORATIONSSTIL DES ROKOKO.



GEGENSTÄNDE DER KUNSTINDUSTRIE.

Porzellan von Sèvres, Chorpult und Uhr im Stift Einsiedeln; Theekanne von Böttger im Kunstgewerbemuseum, Berlin, Tabaksdose nach Cuvilliers; Spiegelrahmen mit Konfoltisch von J. Kändler, Meissen, Kirchenlampe und Monstranz von Th. Germain, Leuchter im Museum von Solothurn, Kelch im Stift Einsiedeln.

Nach Originalaufnahmen und nach Phot. der kgl. Porzellan-Manufaktur in Meissen.

DEKORATIONSSTIL DES ROKOKO.



GEGENSTÄNDE DER KUNSTINDUSTRIE

Thürklopfer, Schlüssel und Schlossplatte nach Cuvillies, Gitter aus der Klosterkirche Ottobeuren; Konsole und Leuchtergestell nach Cuvillies, Wandleuchter nach Meissonier, Etui von P. Moreau; Ofen der Familie Löffelholz, German. Museum, Nürnberg; Tisch nach Cuvillies.

Phot. von G. Braun, Ottobeuren, und Chr. Müller, Nürnberg.



Fig. 1587. Detail aus dem Gelben Zimmer der Residenz in Würzburg. Phot. von K. Gundermann.

roux (Hôtel Mazarin, später Rohan Chabot). Eine Hauptleistung eines unbekannten Meisters sind die spätern Dekorationen in den Sälen des Hôtel de Toulouse, doch sind die Ornamente immer noch symmetrisch.

Auch bei Germain Boffrand (1667—1754) aus Paris, der ebenfalls ein Schüler Hardouins ist, entwickelt sich das Ornament noch in symmetrischem Aufbau; im übrigen vertritt er das Louis XV. in der liebenswürdigsten, freien, eleganten Entfaltung. Seine schönsten Leistungen finden sich im Hôtel de Soubise, jetzt Nationalarchiv (Fig. 1579 bis 1581 und 1593), und im Palais Rohan oder Cardinal (1735—1740). In einzelnen Gelaßen geht er auf die Uebergangsformen der Versailles Prunkgemächer zurück.

G.
Boffrand.

Ganz anders erscheint der Rokoko bei Juste J. A. Meiffonnier, geboren 1703 in Turin, gestorben in Paris 1750. Die Symmetrie des Ornaments ist völlig aufgegeben, die Linien werden unruhig, nervös, die Muschelform erscheint oft recht unschön ausgeschweift, andere Motive zeigen eine krause naturalistische Behandlung. In feinem nicht

ausgeführten Entwurf zur Fassade von St.-Sulpice machte er den wenig gelungenen Versuch, den Rokoko den architektonischen Formen aufzuzwingen.

Unter den Ornamentisten, welche auf die Entwicklung des Rokoko großen Einfluß übten, sind in erster Linie zu nennen: Claude Gillot (1673—1722), die beiden bekannten Rokoko-Maler Antoine Watteau (1684—1721) und François Boucher (1703—1770), ferner P. E. Babel († 1770 in Paris), Christophe Huet u. f. w. Mehrere der genannten Meister lieferten auch sogenannte Chinoiseries, Figurenzeichnungen im chinesischen Geschmack welche damals in Mode kamen, als man über China eingehendere Nachrichten erhielt.

Orna-
mentisten.

2) In Deutschland.

Der Rokoko wurde in Deutschland durch französische Künstler eingeführt; die deutschen Dekoratoren griffen mit wahren Heißhunger nach den neuen Formen, entwickelten dieselben nach eigenem Geschmacke weiter, und gaben ihnen in Deutschland eine weit größere Verbreitung, als sie in Frankreich fanden.

Der deutsche Rokoko hat seine ganz bestimmte Eigenart. Er ist kräftiger, voller als

Kunstgeschichte, I. Bd.

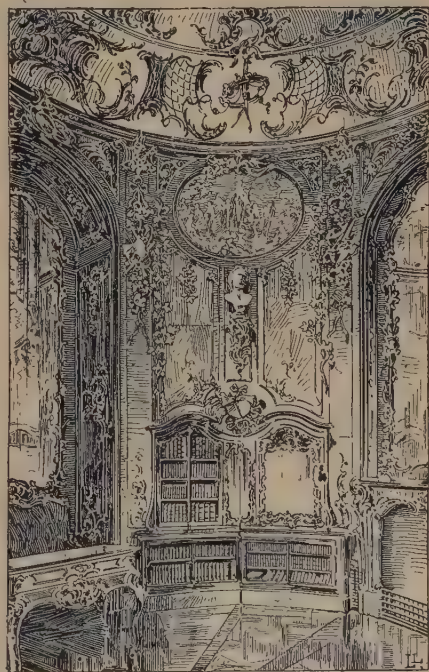


Fig. 1588. Bibliothekzimmer in Sanssouci. Nach Originalzeichnung.

Deutscher
Rokoko

der französische, oft geradezu schwerfällig. Es mag dies zum Teil damit zusammenhängen, daß er längere Zeit mit dem Barocco kombiniert wurde. Der deutsche Rokoko ist vor allem naturalistischer; er verzichtet nicht nur auf die Symmetrie, sondern oft selbst auf jeden architektonischen Halt. In manchen grotesken Wandfüllungen scheinen die Pflanzenmotive und Blütengehänge wie vom Zufall zusammengeweht.

Unter den französischen Rokoko-Meistern, welche in Deutschland arbeiteten, ist weitauß der berühmteste der ältere François Cuvillies, geboren 1698 in Soissons, gestorben in München 1768, ein Schüler des de Cotte. Im Jahre 1725 trat er in die Dienste des bayerischen Hofes, ward 1738 Hofarchitekt und in den

Adelstand erhoben; der Kaiser Karl VII. ernannte ihn zum kaiserlichen Rat und Architekten. Cuvillies war ein außerordentlich gewandter Techniker und ein ebenso glücklicher und fruchtbarer Zeichner, wie seine vielen Studienblätter (vgl. Einschaltbild) beweisen, von denen ein Teil von seinem gleichnamigen Sohn gestochen wurde.

Erst war Cuvillies an der Ausstattung der



Fig. 1589. Dekoration aus der Kathedrale in St. Gallen. Nach Fähr, Die Kathedrale in St. Gallen. Verl. von M. Kreutzmann, Zürich.

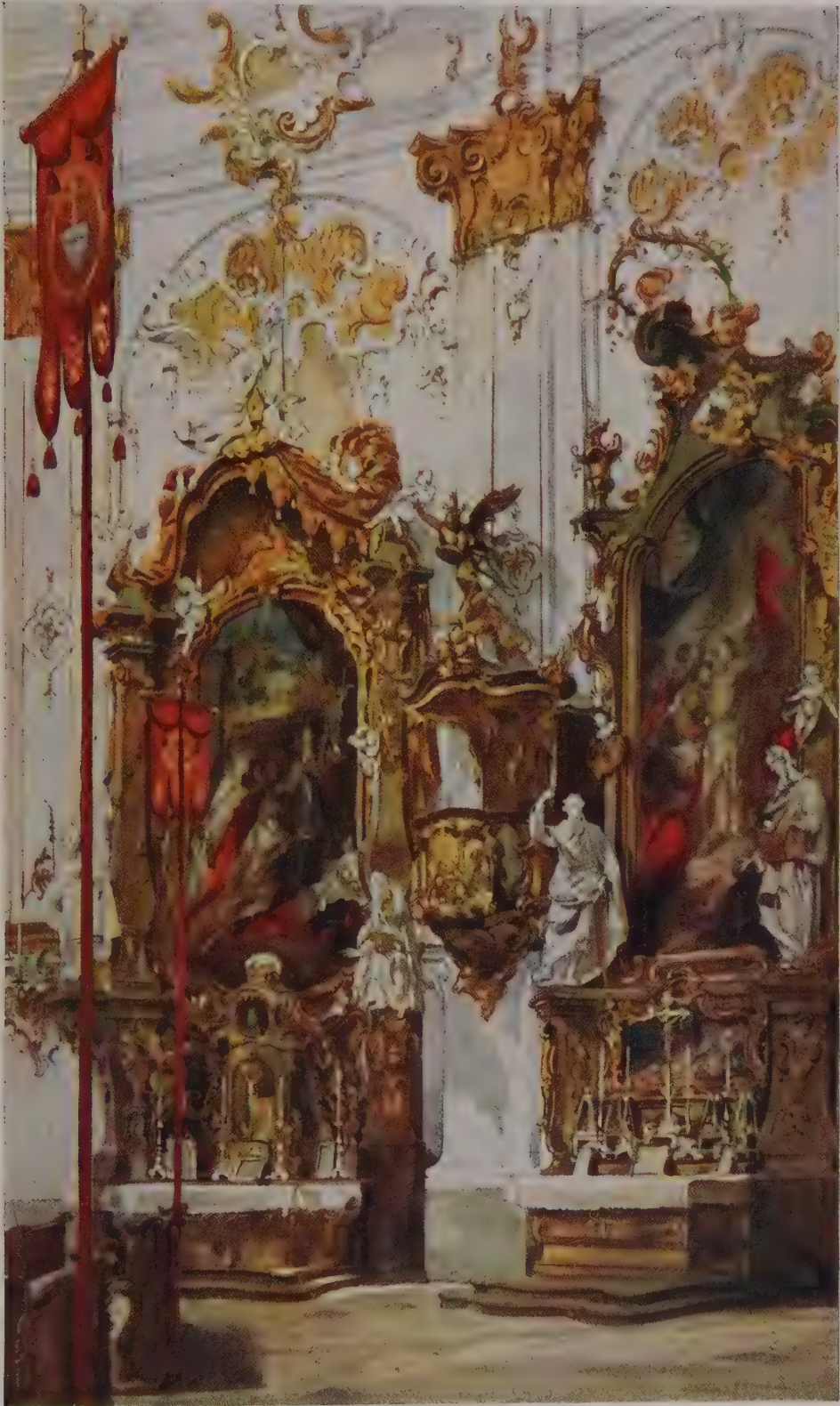
Wohnung Karls VII. in der Residenz beteiligt, welche zu den feinsten Rokoko-schöpfungen zählt. Sein selbständiges Hauptwerk in der dekorativen Kunst ist die innere Ausstattung der Amalienburg (Fig. 1583 und 1584) im Nymphenburger Park bei München. Die glanzverfilberten Schnitzereien auf dunkeltem Grunde sind von bestrickendem Reiz, leicht, mannigfaltig, phantasievoll, reich an Motiven, von graziöser Linienführung. Ebenso elegant sind die in Stuck modellierten Ornamente der Decken. In einzelnen Gelassen ist der Rokoko noch vom Barock durchsetzt, in andern, wie im unvergleichlichen Speisefaal und im Silberzimmer, ergeht sich der Rokoko in freier, naturalistischer Weise, wo Naturformen und rein ornamentale Motive oft kunterbunt, aber allerliebst gemischt sind. Die Amalienburg wird stets als eine Hauptleistung des Rokoko gelten müssen.

Balthasar Neumann erwies sich als Rokokokünstler in seinen genialen spätern Bauten, besonders im Schloß zu Würzburg (Fig. 1585—1587). Die Ausstattung desselben übertrifft die meisten Bauten der Zeit an Reichtum, Glanz und auch an Farbe, die Gesamtwirkung ist höchst imponierend. Manche Gelasse zeigen bis ins Einzelne den feinsten Geschmack, wie z. B. das Spielzimmer, das Gelbe Zimmer. In andern Räumen wird der Zug des Ornaments unruhig, nervös, ausgezackt, so im Spiegelsaal. Jedes Schloß und Thürband ist Rokoko, aber die Linien und Formen sind bei weitem nicht mehr so geschmackvoll wie beim ältern

Amalien-
burg.

B. Neu-
mann.

DEKORATIONSSTIL DES ROKOKO.



PARTIE AUS DER KLOSTERKIRCHE IN ETTAL.

(Rokoko-Ausstattung.)

Nach Originalaquarell von A. Koch, Archit. in Stuttgart.

Cuvilliés. — Zu den glücklichsten Werken Neumanns gehört auch die Innendekoration im Schloß Bruchfal (Fig. 1582).

Wohl das Feinste und Graziöseste, was von einem Deutschen auf deutschem Boden im Rokoko-Ornamentstil geschaffen wurde, ist die Ausstattung der Schlösser Friedrichs II. durch Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699—1753). Die Goldene Galerie im Charlottenburger Schloß, der Bronzesaal, das Arbeitszimmer Friedrichs II. und mehr noch desselben Königs Konzert- und Schlafzimmer im Stadtschloß zu Potsdam, über alles in Sanssouci das Bibliothek- (Fig. 1588), das Musikzimmer und andere Räume haben einen unvergänglichen Reiz. Die runde Bibliothek ist mit Zedernholz getäfelt; von dem dunkeln Grunde heben sich die glänzenden Metallornamente sehr wirksam ab. Knobelsdorff führt den Rokoko bis zur äußersten Folgerichtigkeit durch, die Blumen- und Blattgehänge ranken völlig frei an den Wänden, ohne im geringsten auch nur symbolisch in die architektonischen Linien einbezogen zu werden. Sie verstärken so den Eindruck eines wohnlichen, frohen, heitern, künstlich-natürlichen Heims.

G. W.
Knobels-
dorff.

Ganz vorzügliche Dekorationen besitzen ferner das großherzogliche Schloß in Karlsruhe, die Schlösser Wilhelmsthal bei Kassel, Brühl und Benrath bei Köln etc.

Von Kirchen, welche, allerdings neben Säulen- und Pilasterordnungen, im Rokokostil stuckiert wurden, sind bereits manche genannt worden. Die vielgerühmten Stuckzierden von den Feichtmayr aus Augsburg in den Klosterkirchen zu Zwiefalten und Ottobeuren (Fig. 1590) sind unruhig und wild zerdehnt. In Zwiefalten verirrt sich der Stuckator überdies so sehr im Naturalismus, daß z. B. der untere Teil der Kanzel als

Tropfteingebilde charakterisiert wird. Weit vorzüglicher ist die Stuckdekoration in den Klosterkirchen zu Ettal (vgl. Einschaltbild) von Georg Uebelher und zu St. Gallen (Fig. 1589) von den Brüdern Gigl. Eine sehr große Zahl von sonst bescheidenen Landkirchen in der Schweiz besitzen eine Rokokodekoration, welche an das Beste heranreicht.

Auch in Oesterreich sind die Rokokodenkmale zahlreich. Zum Geschmackvollsten gehören mehrere Säle und Galerien im Schloß Schönbrunn (Fig. 1591) bei Wien.

Zuweilen wurde der Rokoko auch zum Schmuck der Fassaden herbeigezogen, das Ornament in Stuck oder Stein aufgesetzt. Die

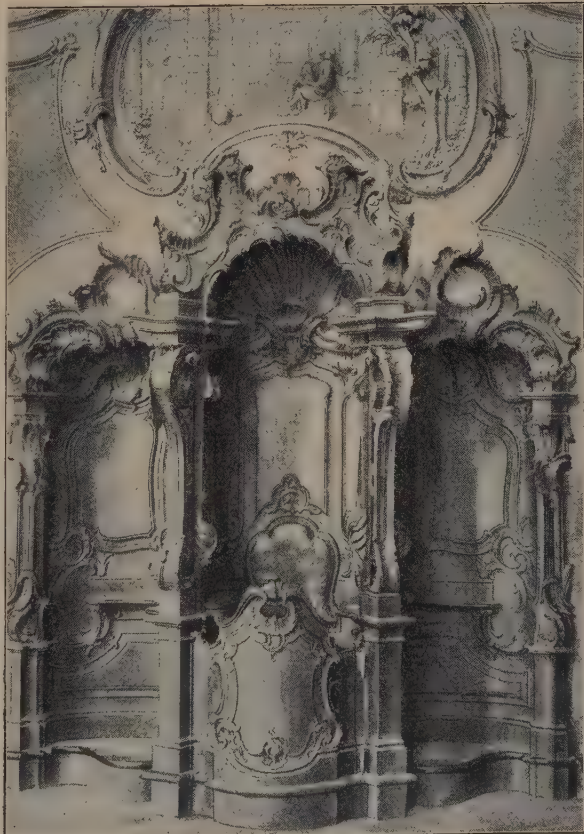


Fig. 1590. Beichtstuhl aus der Klosterkirche in Ottobeuren.
Phot. von G. Braun, Ottobeuren.

vollständigste derartige Ausstattung erhielt seit 1735 der Hof zum Falken in Würzburg (Figur 1592).

In Frankreich wurden, wie schon bemerkt, die Vorlagen sogar für das Stuckornament in Holz geschnitten, um die frei

in Gips modellierende Hand des Stuckators an Maß und scharfe Linien zu gewöhnen; in Deutschland bildeten der Tischler und Holzschnitzer nur zu oft umgekehrt die bewegtesten und ausgelassensten Stuckformen im Holze nach. Die süddeutschen Barockkirchen bieten in Altären, Chorstühlen, Beichtstühlen, Orgelgehäusen Beispiele in Fülle. Die

virtuose Technik ist meistens aller Bewunderung wert, allein als Werke der Architektur bieten sie keine Genüge. Die beliebten in Stucco lustro ausgeführten Altäre verleiteten die Meister des farbigen Stucks zu noch viel ausschweifenderen Formen und phantastischen Bildungen, welche trotz aller malerischen Reize nicht befriedigen.

In andern Ländern, Italien, Spanien, England kommt der Rokoko nur in vereinzelten wenigen Denkmalen, nicht als zeitweilig herrschender Ornamentstil vor.

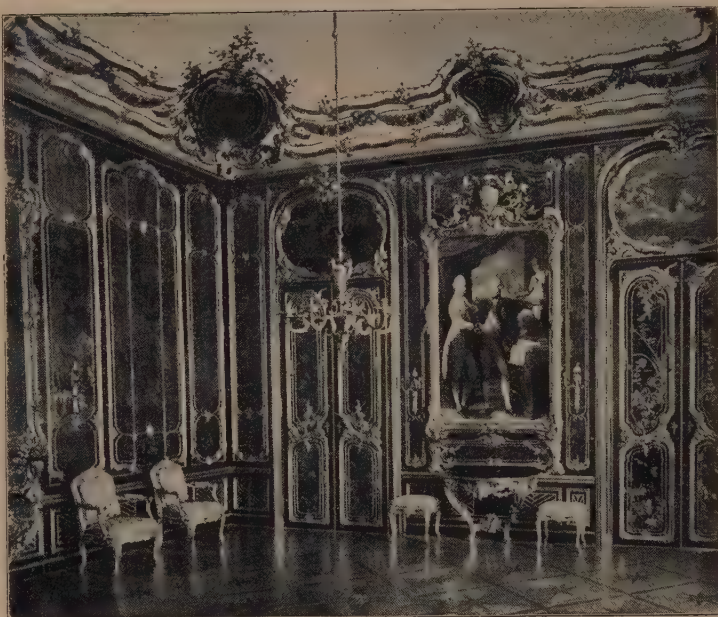


Fig. 1591. Vieux-Laqué-Zimmer des Schlosses Schönbrunn. Phot. von F. O. Schmidt, Wien.



Fig. 1592. Haus zum Falken in Würzburg. Phot. von K. Gundermann, Würzburg.

LITTERATUR

zur Geschichte der Architektur in der Stilperiode des Barock und Rokoko.

- Vergleiche in der Litteraturangabe zur Geschichte der Architektur der Renaissance (S. 822—824) die Werke von *Vignola*, *Daviler*, *Quatremère de Quincy*, *Letarouilly*, *Ricci*, *Fergusson*, *Becker*, *Berty*, *Tisserand* et *Vacquer*, *Lenoir*, *Sauvageot*, *Ortwein & Scheffers*, *Dohme*, *Ysendyck*, *Strack*, *Seidel & Häutle*, *K. von Lützow*, *Mongeri*, *E. von Rodt*, *Ramée*, *Melani*, *Planat*, *Galland*, *Lübke*, *Lambert & Stahl*, *Burkhardt-Bode*, *Schmid*, *Pauli*, *Springer*, *Blomfield*, *Choisy*, *Gille*, *Boutron*, *Frantz*, *Philippi*, *Riat*, *Gesloso y Pérez*, *Guédy*, *Gurlitt*, *G. von Bezold*, *Riehl & Hager*, *Herdle*, *Junghändel*, *Krafft* et *Ransfoulette*, *Kraus*, *Lambert* et *Rychner*.
- V. Scamozzi*, L'Idée dell'architettura universale. Venetia 1615.
P. P. Rubens, Palazzi di Genova. Antwerpen 1622.
Vignola, Regola de' cinque ordini d'architettura. Siena 1635. — *A. Lepautre*, Œuvres d'architecture. Paris 1652.
P. Le Muet, Manière de bastir pour toutes sortes de personnes. Paris 1663.
J. von Sandrart, Deutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerei-Künste. Nürnberg 1675—79.
Recueil des œuvres du Sieur Cottart, architecte. Paris 1686.
G. Guarini, Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica. Torino 1686.
L.-G. de Cordenoy, Nouveau traité de toute l'architecture. Paris 1706.
C. Campbell, Vitruvius Britannicus. London 1717—25.
H. Hulsbergh, A Catalogue of the Churches of the City of London built by Sir Chr. Wren, 1718.
Pozzo, Perspectivæ pictorum atque architectorum partes II. Augustæ Vindel. 1719.
S. Giannini, F. Borromini, Opus architectonicum ex ejusdem exemplaribus petiit. Romæ 1720—25.
J. B. Fischer von Erlach, Entwurf einer historischen Architektur. Wien 1721.
Œuvre de J.-A. Meiffonier. Paris 1724. — *W. Kent*, The Designs of Inigo Jones. 1727.
J. Gibbs, A Book of Architecture. London 1728. — *G. Guarini*, Architettura civile. Torino 1737.
G. Chiaveri, Die katholische Kirche in Dresden. Dresden 1740.
J. Vardy, Some Designs of I. Jones and W. Kent. 1744.
G. Boffrand, Livre d'architecture. Paris 1745. — *P. Germain*, Éléments d'orfèvrerie. 1748.
W. Adam, Vitruvius Scoticus. Edinburgh 1750.
St. Wren, Parentalia or Memoirs of the Family of the Wrens. London 1750.
Piganiol de la Force, Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly. Paris 1751.
J.-Fr. Blondel, Architecture française. Paris 1752—56.
L. Vanvitelli, Dichiarazioni dei disegni del Reale Palazzo di Caserta. Napoli 1756.
W. Chambers, Treatise on Civil Architecture. London 1758.
W. Chambers, Plans of the Gardens and Buildings at Kiew. London 1763.
J. Paine, Plans of Noblemen and Gentlemen's Houses. London 1767.
P. Patte, Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV. Paris 1767.
A. Ponz, Viage de España. Madrid 1776—85. — *Nicolai*, Beschreibung von Berlin und Potsdam. Berlin 1786.
Ch. Clarke, Architectura ecclesiastica Londini. London 1820. — *J. Elmes*, Memoirs of the Life and Works of Sir Chr. Wren. London 1823.
Quatremère de Quincy, Geschichte der berühmtesten Architekten und ihrer Werke. Aus dem Französischen. Darmstadt & Leipzig 1831.
J. Britton, Architectural Antiquities of Great Britain. London 1835.
G. Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon. München 1835—52.
Ch. Gavar, Versailles. Paris 1838. — *J. Clayton*, The Work of Sir Chr. Wren. London 1848.
J. W. Archer, Vestiges of Old London. London 1851. — *J. Elmes*, Sir Chr. Wren and his time. London 1852.
E. Förster, Denkmale deutscher Kunst. Leipzig 1855—69.
L. Duffieux, Les artistes français à l'étranger. Paris 1856.
A. W. Hakewell, Architecture of the 17th Century. London 1856.
Monumentos arquitectónicos de España. Madrid 1859—79.
H. Holland, Ludwig der Bayer und sein Stift Ettal. München 1860.
O. Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1860.
Champollion-Figeac, Le palais de Fontainebleau. Paris 1863.
Rouyer et Darcel, L'Art architectural en France. Paris 1863—67.
H. Destailleur, Recueil d'estampes relat. à l'ornementation des appartements aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Paris 1863—71.
Niedermayer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg. Freiburg i. B. 1864.
A. Guillaumot, Le château de Marly-le-Roi. Paris 1865. — Histoire générale de Paris. Paris 1866—90.
C. Daly, Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement. Paris 1870—80.
J. Diem, Das k. Lustschloß Schleißheim. München 1870. — *H. Kaffner*, Bayreuth. Bayreuth 1872.
A. Woltmann, Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart. Berlin 1872.
H. Heitner, Der Zwinger in Dresden. Leipzig 1874.
E. Le Nail, Fontainebleau. Paris 1875. — *Hoffbauer*, *Fournier* etc., Paris à travers les âges. Paris 1875—82.
R. Dohme, Das k. Schloß in Berlin. Leipzig 1876. — Berlin und seine Bauten. Berlin 1877.
H. Rückwardt und R. Dohme, Das k. Schloß zu Brühl. Berlin 1878.
R. Steche, Die Bauten von Dresden. Dresden 1878.
Letarouilly et Simil, Le Vatican et la basilique de St.-Pierre de Rome. Paris 1878—82.
Ch. de Lorbach, Saint-Pierre de Rome. Rome 1879. — *D. Guilhard*, Les maîtres ornemanistes. Paris 1880.

- C. Theodori, Geschichte und Beschreibung des Schlosses Banz-Lichtenfels. 1880.
 L. Duffieux, Le château de Versailles. Versailles 1881.
 R. Reinhardt & T. Seubert, Arch. Reifestudien aus Würzburg. Berlin 1881.
 E. Colinet, Recueil des restes de l'art national en Belgique du XI^e au XVIII^e siècle. Liège 1881—83.
 Ch. Bauchal, Le Louvre et les Tuileries. Paris 1882. — G. Gattand, Die Renaissance in Holland. Berlin 1882.
 A. Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer. Stuttgart 1882. — P. Lacroix, XVII^e siècle. Paris 1882.
 R. Ménard, Histoire des beaux-arts. Paris 1882.
 C. Lemonnier, Histoire des beaux-arts en Belgique. Bruxelles 1882.
 G. Niemann, Palastbauten des Barockstils in Wien. Wien 1882.
 E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, Dictionnaire général des artistes de l'école française. Paris 1882—87.
 M. Bernhard, Beschreibung des Klosters und der Kirche Ottobeuren. Ottobeuren 1883.
 A. Kuhn, Der jetzige Stiftsbau Maria-Einfiedeln. Einfiedeln 1883.
 R. H. Macmundo, Wren's City Churches. London 1883. — A. Maquet, Paris sous Louis XIV. Paris 1883.
 H. Rückwardt, Das k. Schloß Sanssouci in Potsdam. Berlin 1883.
 J. Wastler, Steyrisches Künstlerlexikon. Graz 1883.
 E. Bosc, Dictionnaire raisonné d'architecture. Paris 1883—84.
 Steche, Darstellung der ältern Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Dresden 1883—91.
 R. Ménard, Histoire des arts décoratifs; la décoration aux XVII^e et XVIII^e siècles. Paris 1884.
 A. Steinhäuser, Ueber Kirchen und Kirchenbau in Salzburg. Salzburg 1884.
 H. Stöckhardt, Die katholische Hofkirche in Dresden. Dresden 1884.
 Baumann & Brestler, Barock. Wien 1885. — F. Bournand, Histoire des beaux-arts et des arts appliqués à l'industrie. Paris 1885.
 P. Decker, fürstl. Baumeister; neu herausgegeben von R. Dohme. Berlin 1885.
 G. Desjardins, Le Petit Trianon, histoire et description. Versailles 1885.
 H. Rückwardt, Berliner Bauten aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1885. — P. Schumann, Barock und Rokoko. Leipzig 1885.
 G. F. Seidel & J. Mayerhofer, Das k. Luftschloß Schleißheim. Leipzig 1885.
 H. Bouchot, Notice sur la vie et les travaux d'Etienne Martellange, architecte des Jésuites (1569—1641). Nogent-le-Rotrou 1886.
 A. Caerny, Kunst und Kunstgeschichte im Stifte St. Florian. Linz 1886.
 Genevay, Le style Louis XIV. Charles Lebrun, décorateur. Paris 1886.
 E. Müntz et E. Molinier, Le château de Fontainebleau au XVII^e siècle. Nogent-le-Rotrou 1886.
 M. Murguía, El arte en Santiago durante el siglo XVIII. Madrid 1886. — P. Rouaix, Les styles. Paris 1886.
 R. Reinhardt & O. Raschdorff, Palastarchitektur von Oberitalien und Toskana. Berlin 1886—88.
 G. Bapst, Études sur l'orfèvrerie française au XVIII^e siècle. Paris 1887.
 Ch. Bauchal, Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français. Paris 1887.
 R. Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887.
 R. Pfnor, Architecture et décoration des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI. au palais de Fontainebleau. Paris 1887.
 W. Reymond, Histoire de l'art depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris 1887.
 A. Springer, Bilder aus der neuern Kunstgeschichte. Bonn 1887.
 J. Wlha, Stift Klosterneuburg. Wien 1887.
 K. Gurlitt, Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus. Stuttgart (P. Neff) 1887—89.
 H. Havard, Dictionnaire de l'ameublement, et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours. Paris 1887—90.
 G. G. Bibiena, Theaterdekorationen, Innenarchitektur und Perspektiven. Berlin 1888.
 F. de Cuvillies, Rokoko. Berlin 1888.
 P. Halm, Ornamente und Motive des Rokoko-Stils aus deutschen Kunstdenkmälern. Frankfurt a. M. 1888.
 H. Jouin, Musée de portraits d'artistes nés en France ou y ayant vécu. Paris 1888.
 G.-M. Oppenord, L'Art décoratif du XVIII^e siècle. Paris 1888.
 G. Save, Charles Claudot, décorateur lorrain (1733—1806). Nancy 1888.
 J. Wichner, Kloster Admont. Wien 1888. — H. Wölfflin, Renaissance und Barock. München 1888.
 R. Dohme, Barock- und Rokoko-Architektur. Berlin 1888—92.
 A. Charvet, Reiche Plafonds aus ital. Schlössern und Palästen des 16, 17. und 18. Jahrh. und der Neuzeit. Berlin 1889. — Gurlitt, Das Barock- und Rokoko-Ornament Deutschlands. Berlin 1889.
 J. Gwillt, An Encyclopædia of Architecture. New York 1889.
 H. Jouin, Ch. Le Brun et les arts sous Louis XIV. Paris 1889.
 H. Valentino, Le palais de Fontainebleau. Paris 1889.
 K. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1889—92.
 G. Le Breton, Ecole française. Les maîtres de l'ornement aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Rouen 1890.
 W. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart (P. Neff) 1890.
 G. Seidel, Baugeschichte des Domes und Klosters Ettal. Berlin 1890.
 K. Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien und Irland. Berlin 1890—94.
 A. Alexandre, Histoire de l'art décoratif du XVI^e siècle à nos jours. Paris (1891).
 F. Bournand, Histoire de l'art chrétien. Histoire de l'art en France. Paris 1891.
 J. Fergusson and R. Kerr, History of the Modern Styles of Architecture. London 1891.
 K. Heigel, Nymphenburg. Bamberg 1891. — K. Gurlitt, Andreas Schlüter. Berlin 1891.
 H. Strack, Baudenkmäler Roms des 15.—19. Jahrhunderts. Berlin 1891.

- Table topographique des artistes français. Abbeville 1891.
- O. Schmidt und J. Deininger, Kunstschätze aus Tirol. Wien 1891—94.
- O. Aufleger, Münchner Architektur des 18. Jahrh. München 1892.
- R. Dohna, Barock- und Rokoko-Architektur. Berlin 1892.
- D. Marot, Ornamentwerk, herausgeg. von P. Jeffen. Berlin 1892.
- O. Lessing, Schloß Ansbach. Berlin 1892—94.
- Aufleger und Trautmann, Die Reichen. Zimmer der k. Residenz in München. München (L. Werner) 1893.
- R. Borrmann und P. Clauswitz, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.
- J. Sponfel, Die Frauenkirche zu Dresden. Dresden 1893.
- Stamminger, Würzburgs Kunstleben im 18. Jahrh. Würzburg 1893.
- O. Aufleger, Die Klosterkirche in Ottobeuren. München 1894.
- Aufleger und Trautmann, Die Amalienburg im k. Schloßgarten zu Nymphenburg. München 1894.
- Aufleger und Trautmann, Die k. Hofkirche zu Fürstenfeld. Die Klosterkirche zu Dieffen. München 1894.
- K. Drexler, Das Stift Klosterneuburg. Wien 1894.
- A. Font, Historia del arte. Trad. de R. Asensio. Paris 1894.
- F. Gæler von Ravensburg, Grundriß der Kunstgeschichte. Berlin 1894.
- L. Krook, Architektur der Niederlande. Leipzig 1894.
- H. Lemonnier, Etudes d'art et d'histoire. L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1894.
- R. Peyre, Histoire générale des beaux-arts. Paris 1894.
- O. Silber, Rokoko-Schloß Wilhelmsthal bei Kassel. Kassel 1894.
- H. Rückwardt, Details aus dem k. Schloß zu Berlin. Berlin 1894.
- H. Rückwardt, Das k. Schloß zu Charlottenburg. Berlin 1894. — Straßburg und feine Bauten. Straßburg 1894.
- Aufleger und Mayerhofer, Innendekoration des k. Luftschlosses Schleißheim. München (L. Werner) 1895.
- O. Aufleger, Louis XVI. und Empire. K. Residenz zu München. München 1895.
- A. Ilg, Die Fischer von Erlach. Wien 1895.
- E. Bourgeois, Le Grand Siècle. Louis XIV, les arts, les idées. Paris 1896.
- A. de Champeaux, Les monuments de Paris. Paris 1896.
- G. Cougny, L'Art moderne. XVII^e, XVIII^e, XIX^e siècles. Paris 1896.
- Drexler und Ilg, Stucco-Dekorationen in dem reg. Chorherrenstift Klosterneuburg. Wien 1896.
- Ph. J. Keller, Balthasar Neumann. Würzburg 1896.
- Ch. Royer, Traité élémentaire d'histoire de l'art. Langres 1896.
- H. S. Schmid, Kunst-Stil-Unterscheidung. München 1896.
- Aufleger und Trautmann, Alt-München. München 1897.
- J. Belcher and M. E. Macarteny, Later Renaissance Architecture. London 1897—98.
- Fr. Bournaud, Histoire de l'art chrétien de la Renaissance à nos jours. Paris 1897.
- A. Mauke, Die Baukunst als Steinbau. Basel (B. Schwabe) 1897.
- Goyau, Pératé et Fabre, Der Vatikan. Ueberf. von K. Muth. Einsiedeln 1898.
- P. de Nolhac, Le château de Versailles sous Louis XV. Paris 1898. — H. Riegel, Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. Dresden 1898.
- P. Kronthal, Lexikon der technischen Künste. Berlin 1898—1900.
- L. Cloquet, Traité d'architecture. Paris 1898—1901.
- Charvet, Lyon artistique. Architectes. Lyon 1899.
- F. Correll, Portale und Thüren. Ein Formenschatz deutscher Kunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Frankfurt a. M. 1899.
- O. Häch, Kunstgeschichtliche Wanderungen durch Berlin. Berlin 1899.
- R. Kempf und A. Buff, Alt-Augsburg. Berlin 1899.
- F. Knauer, Schönbrunn. Wien 1899. — A. Lichtwark, Deutsche Königsstädte. Dresden 1899.
- R. Peyre, Répertoire chronologique de l'histoire universelle des beaux-arts. Paris 1899.
- D. Roussel, Monographie des palais et parcs de Versailles et des Trianons. Paris 1899.
- C. Wolfsgruber, Abteien und Klöster in Oesterreich. Wien 1899.
- G. Dehio, Die Kunst des 17. und 18. Jahrh. Leipzig (E. A. Seemann) 1900.
- Dilke, French Architects and Sculptors of the 18th Century. London 1900.
- C. Hamel, Histoire de l'église St.-Sulpice. Paris 1900.
- J. Kögel, Geschichte der St. Kajetans-Hofkirche und des k. Hof- und Kollegiatstiftes in München. Freiburg i. B. 1900. — A. Narjoux, L'Architecture du XVIII^e siècle. Paris 1900.
- H. de Nouffanne, Paris sous Louis XVI, et Paris aujourd'hui. Paris 1900.
- L. Tarfot et M. Charlot, The Palace of Fontainebleau. Paris 1900.
- De Villebrosme, Ce qui reste du vieux Paris. Paris 1900.
- A. Dimock, The Cathedral church of Saint Paul. London 1901.
- W. H. Goodyear, Renaissance and Modern Art. London 1901.
- F. Herbet, Extraits d'actes concernant les artistes de Fontainebleau. Fontainebleau 1901.
- Interieurs von Kirchen und Kapellen in Oesterreich (12.—18. Jahrh.). Wien 1901.
- L. Marzari, Manuale didattico degli stili architettonici, dell'ornamento nell'architettura e delle arti industriali. Torino 1901.
- P. Rouaix, Dictionnaire des arts décoratifs. Paris 1901.
- P. Rouaix, Histoire des beaux-arts. Paris 1901.
- H. Schmerber, Beiträge zur Geschichte der Dintzenhofer. Prag 1901.
- P. Schumann, Führer durch die Architektur Dresdens. Dresden 1901.
- Strange, English Furniture, Decoration, Woodwork, and Allied Art. London 1901.

- L. Tarfot et M. Charlot*, Les châteaux de St.-Germain, Marly, St.-Cloud, Meudon, Vincennes. Paris 1901.
 Bauwerke der Renaissance und des Barock in Dresden. Berlin 1902.
M. Förderreuther, Die Stadt Kempten und ihre Umgebung. Kempten 1902.
C. Hamel et A. Jeannin, Histoire de l'église de St.-Sulpice. Paris 1902.
L. Juglar, Le style dans les arts et sa signification historique. Paris 1902.
M. Niké, Florence historique, monumentale, artistique. Paris 1902.
J. E. Phythian, The Story of Art in the British Isles. London 1902.
E. von Rodt, Bern im 18. Jahrhundert. Bern 1902.
W. Lübke, Compendio di storia delle belle arti. I. L'Architettura. II. La Scultura. Traduz. di N. Guerzoni-Federoni. Milano 1902-03.
Knackfuss, Zimmermann und Gensel, Allgemeine Kunstgeschichte. Bielefeld und Leipzig 1903.
E. van Bommel, La Belgique illustrée. Bruxelles.
Berling, Das Meißener Porzellan und seine Geschichte. Leipzig.
A. Bouillet, Les églises paroissiales de Paris. Paris.
A. de Champeaux, Portefeuille des arts décoratifs. Paris.
P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Düsseldorf.
Cuvillies, père et fils, Livre d'ornements. Munich.
 Dekorationsmotive im Stile Ludwigs XIV. von Jean Bérain. Berlin (Br. Heßling A.-G.).
A. Fähr, Die Kathedrale in St. Gallen und die Stiftsbibliothek. Zürich (M. Kreutzmann).
H. Jouin, L'Hôtel Rohan. Paris. — Die Klosterkirche Ottobeuren. Verl. G. Braun, Ottobeuren.
G. Ebe, Die Schmuckformen der Monumentalbauten. VI: Spätrenaissance und erste Barockperiode. VII: Zweite, klassifizierende Barockperiode. Berlin.
Ende und Rückwardt, Architektonische Studienblätter. Berlin. — *E. Gladbach*, Charakteristische Holzbauten der Schweiz vom 16.—19. Jahrh. Berlin.
J. Guiffrey, Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV. Paris.
O. Hammel, Ornamentale Motive des Barock- und Rokoko-Stils. Leipzig.
P. Jessen, Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen. Leipzig.
P. Jessen, Gartenanlagen und Gartendekorationen. Berlin. — *D. Joseph*, Geschichte der Baukunst. Berlin und New York.
W. Kick, Barock, Rokoko und Louis XVI. Stuttgart (W. Kick).
L. Roger-Milès, Comment discerner les styles du VIII^e au XIX^e siècle. Paris.
K. Lange, Barockornamentenschatz. Berlin. — *O. Leitner*, Das k. Lustschloß Schönbrunn. Wien.
K. Schmidt und M. Schildbach, Der k. Zwinger in Dresden. Hamburg.
 Allgemeine Bauzeitung. Wien. — L'art. Paris. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien. Wien. — Bulletin des monuments parisiens. Paris. — Der Kirchenschmuck. Graz. — Deutsche Bauzeitung. Berlin. — Gazette des Beaux-Arts. Paris. — Jahrbücher der preussischen Kunstsammlungen. Berlin. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. Wien. — Portefeuille des arts décoratifs. Paris. — Revue de l'art. Paris. — Zeitschrift für Bauwesen. Berlin. — Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig. — Zentralblatt der Bauverwaltung. Berlin.

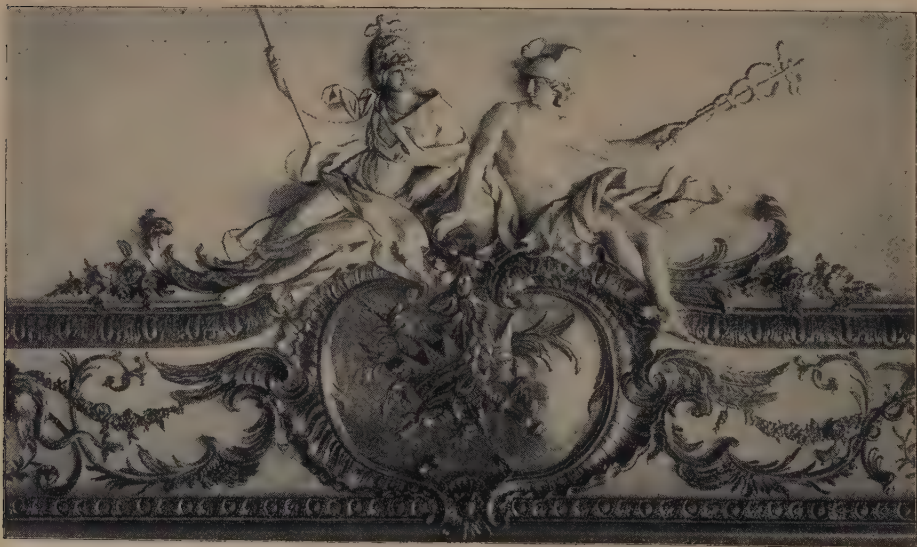


Fig. 1503. Gefüßdekoration im Hôtel Soubise, Paris. Phot. von G. Giraudon, Paris.

XVII.

DIE ARCHITEKTUR IN DER STILPERIODE DER KLASSIZISTISCHEN KUNST. (KLASSIZISMUS.)

I. ZUR EINFÜHRUNG.



Fig. 1594. Triumphbogen der Place de l'Etoile, Paris.
Phot. von Römmler und Jonas, Dresden.

Der Klassizismus ist der Baustil, welcher den Barocco ablöst, denn der Rokoko, wie wiederholt gesagt worden, ist nur eine Dekorationsweise, welcher sich mit dem Barocco, doch öfter und lieber mit dem Klassizismus verband.

Zeitliche Folge.

Mag man den Barock als den Stil der großen Raumkonstruktionen noch so hoch anschlagen, so muß man doch auch zugeben, daß er in der architektonischen und freien Dekoration, in der gleichzeitigen Malerei und Plastik ungeheuer viel Ueberschwenglichkeit, Hohlheit, leeren Bombast und Unwahrheit mit sich führte. Dieses sinnbetäubende ewige Fortissimo und diese Auswüchse mußten notwendig eine Reaktion zeitigen: es war der Ruf nach Einfachheit und Natürlichkeit, welcher um die Mitte des

Reaktion gegen den Barock.

18. Jahrhunderts von einem Ende Europas zum andern wiederhallte.

Daß man die Notwendigkeit fühlte, in der Architektur in der Wahl und Verwendung der dekorativen Mittel vorsichtiger und bescheidener zu sein, das hat das Ende der Barockperiode in allen Ländern gezeigt. In der Plastik und Malerei offenbarte sich ein ähnlicher Umschwung. Die beiden Künste, welche lange auf den schwindeligen Höhenpfaden der olympischen Mythologie und Allegorie, der himmlischen Glorien und Visionen gewandelt, suchten wieder Anschlüsse auf der Erde, im Bürgerhause und alltäglichen Leben.

Notwendigkeit derselben.

Wo sollte die Kunst den Boden zu einer neuen, eigenartigen Entwicklung finden?

Den dunkeln Ahnungen der Künstler leistete die Wissenschaft Vorschub und bahnte die Wege. In allen Ländern war die Altertumswissenschaft an der Arbeit, über die klassische Kunst der Griechen und Römer neues Licht zu verbreiten,

Wissenschaftliche Archäologie.

die Ueberreste und Ruinen zu studieren, zu messen, aufzunehmen und in Reproduktionen der Oeffentlichkeit zu übergeben. Der Altertumswissenschaft folgte die sich bildende Wissenschaft der Aesthetik auf dem Fuße, um die Schlüsse für das richtige Kunstschaffen daraus zu ziehen.

J. J. Winckelmann.

Im Jahre 1755 gab Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) aus Stendal, welcher auf die Umgestaltung der Kunstrichtung so großen Einfluß ausüben sollte, seine Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst heraus, worin er nachdrücklichst die Antike als erste und beste Wegleiterin in der Kunst empfahl. Dasselbe that er in seiner Geschichte der Kunst des Altertums (1763). In Rom suchte er in Verbindung mit dem klassizistischen Maler Raphael Mengs angesichts der Kunstwerke der Alten in das Wesen ihres Kunstschaffens einzudringen. Ausgehend von einer

Lessing.

Bemerkung Winckelmans veröffentlichte Lessing 1766 seinen Laokoon, um, wenn auch nicht immer mit Glück, die ästhetischen Gesetze über das Schaffen der bildenden und redenden Künste festzustellen. In England erwachte der Sammeleifer, wie er seither für die Nation charakteristisch geblieben ist. Im Jahre 1759 wurde in London das Britische Museum eröffnet und mit antiken Marmorbildern,

J. Stuart u. N. Revett.

Bronzen, Vafen bereichert. James Stuart und Nicholas Revett begannen 1751 ihre Forschungen in Athen und gaben zehn Jahre später (1762) das berühmte

W. Hamilton.

Werk über dessen Altertümer heraus. William Hamilton legte seine große Vafensammlung an etc. etc. Der Franzose Leroy schrieb 1758 über die Ruinen

G. Soufflot.

der ältesten griechischen Denkmale, Jacques-Germain Soufflot 1764 über die

Ch.-L. Clerisseau.

Ruinen im unteritalischen Pästum, Charles-Louis Clerisseau über den Diokletianischen Kaiserpalast in Spalato u. f. w. In Italien förderten die Venezianer

T. Temanza.

Tomafo Temanza (1705—1789) und der in Paris und London gebildete

Die Piranesi.

Antonio Selva (1753—1819) die klassizistische Richtung. Die beiden Piranesi, Giovanni Battista (geboren 1720 in Venedig, † 1778 in Rom) und sein Sohn Francesco (geb. ca. 1748 in Rom, † 1810) gaben in schönen Stichen die klassischen Ueberreste Roms heraus. Noch höheres Interesse weckten für die Antike

Entdeckung von Herkulaneum und Pompeji.

die seit 1706 begonnene Ausgrabung der verschütteten Städte Herkulaneum und Pompeji und die sich daselbst häufenden Funde.

So ging um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine doppelte Losung durch die Welt; die einen verlangten die Rückkehr zur Antike, weil dort nach dem beflügelten Worte Winckelmans „edle Einfachheit und stille Größe“ heimisch sei; die andern forderten die Umkehr zur Natur und Einfachheit. Die eine Parole deckte sich nicht ganz mit der andern, aber sie traten beide in den verschiedenen Künsten so nahe aneinander, daß man die natürliche Einfachheit kurzweg in der Antike, zumal in ihren ältern Formen zu finden meinte. Die Meister der bildenden und der redenden Künste gingen bereitwillig auf die Forderung der Kunstgelehrten ein; sie beschnitten, vereinfachten anfangs die üppigen Wucherungen des Barock und verlegten sich dann auf die Nachahmung antiker Formen und Bildungen. So entstand eine „neuantike Kunst“,

Ruf nach Einfachheit und Natürlichkeit.

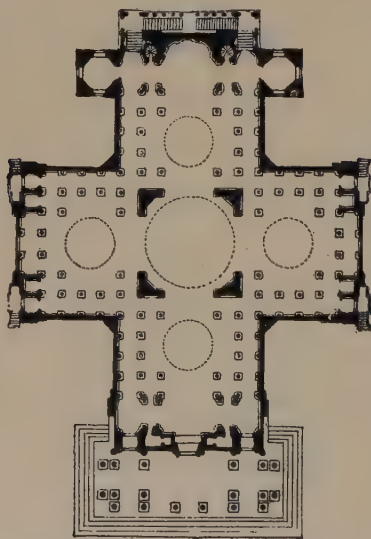


Fig. 1595. Grundriß des Pantheon, Paris.



Fig. 1596. Die Magdalenenkirche, Paris. Phot. von Römmler u. Jonas, Dresden.

wie man sie nannte. Sie war nicht aus einem tiefern Drang der Zeit entstanden, darum hatte sie auch kein Leben aus eigenen Wurzeln, sondern ein künstliches, kurzes Treibhausdasein. Man glaubte in guten Treuen, echt antik zu sein, allein die spätere, besser geschulte Zeit sah die Täuschung und den Irrtum ein und bezeichnete die Kunstrichtung als Zopf, als pseudoklassisch oder klassizistisch. Die Anwendung des Wortes Zopf auf den Barock oder den

„Zopf“.

Rokoko, wie es heute oft geschieht, ist ungeschichtlich; es eignet einzig der klassizistischen Kunst. Besser ist es, gegenüber der Sprachverwirrung, es in der Kunstgeschichte nicht zu gebrauchen.

Ein anderes charakteristisches Zeichen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der Natürlichkeitschwindel und die unnatürliche Empfindsamkeit. Es war die Zeit der Geßner'schen Idyllen, des Wertherfiebers, des Prinzen Ornaros mit der „geflickten Braut“, der Atala und der Natchez u. f. w. Diese Gefühlseligkeit spricht sich selbstverständlich in den andern Künsten deutlicher aus, in der Architektur kommt sie nur in einigen Motiven des Dekors zum Ausdruck.

Die klassizistische Architektur ist eine Kunst der Ernüchterung. Es giebt einzelne Werke dieser Richtung, besonders in Frankreich, welche in der charakteristischen, einheitlichen, innern Ausstattung sehr reizvoll sind oder in der äußern Erscheinung eine gewisse Vornehmheit an sich tragen; im allgemeinen jedoch sind die klassizistischen Bauten nüchtern, steif, langweilig und lassen völlig kalt und teilnahmslos. Etwas Neues in der Konstruktion bieten sie einzig in einem Teil der Palastbauten, die nur auf eine Stockwerkhöhe berechnet sind, um die Außenatur bis in alle Vorzimmer herantreten und sie durch Tür und Fenster in das Innere blicken zu lassen. Dagegen ist die Wahl und die Behandlung vieler architektonischen Glieder und der Ziermotive eine völlig neue, wie später gezeigt werden soll.

Aesthetischer Wert.

Konstruktion.

Als Kunst der Ernüchterung stimmte der Klassizismus das Kunstbedürfnis auf einen sehr tiefen Grad hinunter und ist für eine große Schuld verantwortlich, nämlich für den gänzlichen Verfall des Kunsthandwerks. Eben noch hatten der Barock und darauf der Rokoko in den verschiedensten Techniken so überaus Glänzendes, Reizendes, Gefälliges geleistet; mit der frostigen Geradlinigkeit, mit den magern, schwindfüchtigen Gliederungen und mit der affektierten Einfachheit des Klassizismus zog die Langeweile ein; — für den Goldschmied, den Kunstschlosser, den Kunsttischler gab es wenig oder keine Arbeiten mehr, welche seine Phantasie anregten und an sein Können die höchsten Anforderungen stellten. Alle Ueberlieferungen aus der „guten, alten Zeit“ wurden abgebrochen;

Verminderung des Kunstbedürfnisses. Verfall des Kunsthandwerkes.

Dauer der
klassizisti-
schen Rich-
tung.



Fig. 1597. Das Kapitol in Toulouse. Phot. der Photoglob Co., Zürich.

die denkbar größte Stillosigkeit und Rohheit riß in der Folge ein, da die Kunst fast jede Beziehung zum Handwerk löste.

Die klassizistische Kunst beginnt um die Mitte des 18. Jahrhunderts und schließt ungefähr mit der französischen Revolution oder mit dem Beginn der Restauration ab.

Der französische Klassizismus hat eine besonders charakteristische innere Entwicklung durchgemacht; an ihm läßt sich daher die Eigenart am besten nachweisen.

II. DIE KLASSIZISTISCHE ARCHITEKTUR IN FRANKREICH, BELGIEN, ITALIEN.

Einteilung
des französi-
schen Klas-
sizismus.

Die klassizistische Architektur Frankreichs scheidet sich nach der daselbst herkömmlichen politischen Einteilung in drei Perioden aus:

- Die letzten Regierungsjahre Ludwigs XV. und die Zeit unter Ludwig XVI. (1774—1793), Style Louis XVI.;
- die Zeit der Revolution oder Republik (1793—1804), Style Meffidor, Style Directoire;
- die Zeit des ersten Kaiserreichs unter Napoleon I. (1804—1814), Style Empire, Imperialstil.

Uebergang
zum Klas-
sizismus.

Die französischen Baumeister waren in den Ueberschwenglichkeiten des Barocco nie so weit gegangen, wie dies in Italien, Deutschland und anderwärts der Fall war; sie bewahrten auch in der Rückkehr zu strengen und ernsten Formen eher eine gesunde Mitte. Allerdings sehen einzelne Bauten und mehr noch Bauentwürfe, welche im Außern sich fast kein Ornament gestatten, dafür aber den Fugenschnitt bis zum Uebermaße verwenden, sehr nüchtern aus. Im allgemeinen jedoch beschränkt sich der Klassizismus darauf, das Ornament zurückzudrängen, die weiten Ausladungen der architektonischen Glieder einzudämmen und in einfachen Formen auszugestalten und mehr den antiken Vorbildern anzugleichen.

Klassizis-
mus und
Rokoko.

Diese Einfachheit und Nüchternheit des Außern war anfangs auf eine pikante Ueberraschung be-



Fig. 1598. Palais de la Nation, Brüssel. Phot. Römmler und Jonas, Dresden.

rechnet, denn im Innern entfalteten sich vor dem Auge des Eintretenden alle nervösen Reize und koketten Launen der Rokokodekoration. Bald erfuhr aber auch die innere Ausstattung eine völlige Umgestaltung.

Die zwei Hauptgesetze sind: mathematisch strenge Linien in den Formen und Weiß statt der Farbe.

An Stelle der geschwungenen Linie des Barocco und der überreizt sich kräufelnden und windenden Kurve des Rokoko wird die gerade Linie oder der Kreis herrschend. Schnörkel, Kartuschen, Voluten und freiwucherndes Ornament sind strenge verbannt. Dafür kommen Ornamente zur Verwendung, welche an die Antike anklingen: Perlschnüre und Blattreihungen, Akanthusranken und Palmetten, Rofetten und rechteckige Inschrifttafeln. Zur Zeit und Unzeit, bis zur Ueberfülle

und zum Ueberdruß kommen der geradlinige Mäander, das Wellenmotiv und die vollends unvermeidlichen festgewickelten Gehänge und Stäbe von Lorbeerblättern vor. Für die elegische und sentimentale Stimmung sind die trauernden Genien, die Todesfackeln, der Senfmann und die glatten oder kannelierten Graburnen mit Zeuggehängen und rechtwinkelig mäanderartig gebrochenen Henkeln statt der frühern luftigen Vasen berechnet. Die Profilierungen des Rahmenwerks und der Simse werden möglichst dürrig und mager. Wo früher der Barock die schwellenden und strotzenden Gliederungen zog und der Rokoko feine feinen unberechenbaren Gebilde auf die Flächen warf, kennt der Klassizismus nur nüchternste Wandfüllungen, rechteckige Einlagen, grau in grau oder weiß auf blau gemalte Medaillons, oder es treten über gemeinfamem Sockel dünne Halbfäulen oder Lifenen aus der Fläche und schließen oben mit einem Giebel ab. An Möbeln bleiben oft größere Flächen ungegliedert. Dafür werden gern bemalte Porzellanplatten aus Sèvres oder Wedgwood-Medaillons eingesetzt. Josiah Wedgwood (1730—1795), gebürtig aus Burslem in der englischen Grafschaft Stafford, entstammte einer alten Hafnerfamilie. Er verbesserte die Fayencemasse, brachte eine glänzende, gelblich-weiße Glasur an und bemalte sie, meist in Grün, mit naturalistischem Pflanzen- und Tierornament (Queens ware). Er lieferte auch feines Steinzeug, ferner Gegenstände in schwarz gefärbter Basaltmasse, Nachahmungen von Achat, Jaspis, Porphyr, Serpentin etc. Eine weitere Art ist die Jasperware aus einer dem Biscuitporzellan ähnlichen Masse, aus welcher er besonders Medaillons mit weißen reliefierten Bildnissen, Nachbildungen von Kameen etc. auf blauem Grunde erstellte. Wedgwood arbeitete ganz im klassizistischen Geschmack (vgl. Einschaltbild). — Eine andere Verzierung ungegliederter Flächen an Möbeln, die besonders in der Empire-Zeit beliebt ward, bestand darin, daß man Ornamente und Figürliches aus vergoldeter und zifelierter Bronze oder aus getriebenem und gestanztem Messingblech aufheftete; sie sind oft sehr schön und



Fig. 1599. Der Arco della Pace, Mailand. Phot. von Römmler und Jonas, Dresden.

Grundgesetze.

Motive.
Gerade
Linie.

Dekorative
Formen.



Fig. 1600. Das Opernhaus in Berlin. Phot. der Photograph. Gesellschaft, Berlin.

geschmackvoll (vgl. Einschaltbild). An Rahmen und Friesen, an Standuhren und Wandlisenen etc. wurden dieselben Motive oft in vergoldetem Stuck aufgesetzt. Steifbeinig ist auch der Hausrat (vgl. Einschaltbild).

Tisch und Stuhl, Kommode und Schrank werden wieder geradlinig; die Beine der ersten sind wie Säulchen behandelt und kanneliert. Der Ofen nimmt die Form eines Säulenschafts mit einer Urne darüber oder den Umriß eines antiken Grabmals oder Tempels an. Ganz ebenso auch die Wanduhr mit ihren Alabasterfäulchen. Um den Ausdruck eines öden, steifgeregelten Daseins zu vervollständigen, werden Wände und Decken in farbloses Weiß gehüllt. Weiß mit Gold brachte edle, vornehme Wirkungen hervor, wie denn manche Intérieurs, die sich in der architektonischen Anlage und in der Ausstattung der Renaissance nähern, sehr reizend und stimmungsvoll sind, allein das Weiß war farbenfeindlich bis zum Unglaublichen. Damals wurden schönste Mosaik- und Schmelzmale, Intarsien und Metallschmuck, gotisches Kirchengestühl mit schönen Holzschnitzereien, alles wurde weiß gestrichen, denn Weiß war ja die „Farbe“ des der Antike eigenen Marmors.

In zwei Techniken wurde zuweilen sehr Zierliches, Feines und Geschmackvolles geleistet, in der Metalltechnik und in der Marketerie. In der ersten zeichnete sich unter andern ein Meister deutscher Abkunft, Jean-Henri Riesener, (1736—1806) aus (vgl. Einschaltbild). Die Marketerie verwendete verschiedene Holzarten zum Schmucke der Wände und der Möbel.

Eines der frühesten Baudenkmale, welches in Paris strengere Formen zeigte, war der aus einer Konkurrenz (1732) hervorgegangene Fassadenentwurf zur Kirche Saint-Sulpice von Giovanni Nicolo Servandoni, geboren um 1695 in Lyon, gestorben 1766 in Paris. Die bedeutendern Architekten, unter denen sich der Uebergang vollzieht, sind: Jacques-Ange Gabriel (1699—1752, Klein Trianon in Versailles), Jacques-François Blondel († 1774), der vielfach in Metz, Straßburg, Cambray tätig war, Contant d'Yvri etc.

Das bedeutendste Denkmal aus der Zeit Louis' XVI. ist die St. Genovevakirche, das Pantheon (vgl. Einschaltbild und Fig. 1595); es war entscheidend zu Gunsten der klassizistischen Richtung. Jacques-Germain Soufflot (1709—1780) aus Ixancy bei Auxerre lieferte den Entwurf. Er hatte seine Studien in Rom gemacht und durch Reisen in Kleinasien und Unteritalien vervollständigt; sein Werk über die antiken Tempel in Pästum war eine Frucht derselben. Das Pantheon erhebt sich über den Grundlinien eines griechischen Kreuzes von 112 m Länge und 84 m Breite. Der Eingangsseite ist ein gewaltiger Portikus vorgelagert, welcher von zweiundzwanzig korinthischen, fünfundzwanzig Meter hohen Säulen getragen wird und mit einem Giebel abschließt; er erinnert sofort an die Vorhalle des römischen Pantheon. Die Außenwände sind durch eine Folge von Pilastern sehr einfach und eintönig



FASSADE UND INNERES DES PANTHEON IN PARIS.

Nach Phot. von A. Giraudon, Paris, und der Photoglob Co., Zürich.



KLASSIZISTISCHE ARCHITEKTUR.



DIE GÄRTENFASSENDE VON SANSOUCI. DIE COMMUNS IN POTSDAM.
DAS STADTSCHLOSS IN POTSDAM. DIE BIBLIOTHEK IN BERLIN.

Nach Phot. der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

geschmückt. Ueber der Vierung steigt eine 83 m hohe Kuppel empor. Den hohen Tambour umkreist eine schlanke korinthische Kolonnade von entzückender Wirkung; sie trägt ein kräftiges Gefimfe, von dem ein verjüngtes, niedriges, lichtpendendes Geschoß zur äußern Kuppelwölbung überleitet. Die Kuppel ist mittels drei übereinandergesetzter Wölbungen konstruiert. Im Innern sollte nach Soufflots Entwurf die Kuppel auf dreiseitigen, von Säulen flankierten Pfeilern ruhen, allein J. Rondelet, der ihm in der Bauleitung nachfolgte, erachtete sie für zu schwach und verpackte sie in den verstärkten Pfeilern. Das Innere wirkt sehr frostig trotz der Malereien, welche in älterer und neuester Zeit auf den Wandflächen ausgeführt wurden. Der Bau begann 1764 und dauerte bis 1790. Dreimal, 1790, 1806 und 1851 wurde er der hl. Genoveva, der Schutzpatronin von Paris, geweiht, dreimal als Pantheon zur Grabstätte „großer“ Männer bestimmt — 1791, 1830 und 1885. Das Pantheon fordert den Vergleich mit dem Invalidendom heraus. Dieser ist schwungvoll, kühn und leicht aufschießend, reichgegliedert, heiter und jugendfrisch, das Pantheon formenrein, klar wie ein verkörperter Gedanke, ernst, kalt, fest auf den Erdboden hingepflanzt, es lebt auch von einer eigenen aber ganz andern Schönheit. — Soufflot baute auch die später erweiterte Ecole de droit neben dem Pantheon.

Pantheon.
und Inva-
lidendom

Aus dem Geiste der klassizistischen Kunst ist in Toulouse durch Cammas die Fassade des Capitole (1752—1769 [Fig. 1597]), in Bordeaux durch Victor Louis 1775 bis 1780 das Große Theater entstanden; dem Haupteingang ist ebenfalls ein Säulenportikus vorgelegt. In Genf wurde 1749 ein solcher der romanischen St. Peterskirche vorgebaut.

Theater in
Bordeaux.

Im Jahrzehnt der Revolution war es vorzüglich der Maler Jacques-Louis David, welcher die klassizistische Richtung vertrat; er führte sie nicht nur in seine Bilder, sondern auch in die großen öffentlichen Feste und republikanischen Schaustellungen, in die Gewandung und das Bürgerhaus ein. Den Helden der Revolution gefiel es, als Erben der republikanischen Römer angefehen zu werden.

Revolutions-
zeit.
J.-L. David.

Unter Napoleon wurde der antikiisierende Zug noch viel mehr verstärkt, bis zur Nachbildung antiker Denkmale, denn dem Schlachtenkaifer schmeichelte es besonders, als römischer Imperator mitten in antik gefärbtem Gepränge gefeiert zu werden. Zu echter Antike kam man jetzt so wenig wie früher, man nahm bloß äußerlich einzelne Formelemente auf; es ist das Genre Louis XVI., aber eine andere Nüance. Das Empire ist steifer, frostiger. Größere

Zeit unter
Napoleon.



Fig. 1601. Das Neue Palais in Potsdam. Phot. der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

Bauten erhalten Säulenportiken, kleinere am Portal wenigstens zwei Säulen mit einem Giebel. Neue Ornamente sind die aus Aegypten stammenden Sphinxen, Widderköpfe, Pyramiden, ferner Trophäen, Adler, Motive aus pompejanischer Wandmalerei. Charakteristisch ist die steife Behandlung der Palmetten. Napoleon fand zwei Künstler, welche, von Jugend auf in der klassizistischen Richtung ausgebildet, bereitwillig auf des Kaisers Gedanken und Entwürfe eingingen, Charles Percier (1764—1838) und Pierre Fontaine (1762—1855).

Ch. Percier
und P. Fontaine.

Sie begegneten sich zuerst im Atelier ihres Lehrers, des Architekten Peyre, und vereinigten sich in treuer Freundschaft zu gemeinsamer Arbeit für das ganze Leben. In Rom studierten sie eifrig die antiken Denkmale und veröffentlichten 1798 einen Teil derselben in Nachbildungen. Nach der Rückkehr in die Heimat gaben sie Zeichnungen und Entwürfe für Möbel, Stoffe, Goldschmiedearbeiten u. dgl. heraus; Bestellungen liefen sogar aus Spanien, Deutschland, Rußland ein. Die von ihnen vertretene Richtung wurde als „neugriechischer“ Stil bezeichnet, aber es ist auch nur eine nüchterne Umbildung oder Nachahmung römischer Bau- und Dekorationsformen (vgl. Einschaltbild). Auf sie sind die neuen Dekorationsformen hauptsächlich zurückzuführen. Vom ersten Konful Napoleon zu Architekten

Verbindung
von Louvre
und Tuile-
rien.

Arc du Carroufel.

des Louvre ernannt, begannen sie die Verbindungstrakte zwischen diesem Palast und den Tuileries (vergl. oben S. 711). Ein anderes Werk der beiden Architekten ist der Triumphbogen auf dem Carroufel-Platz zu Ehren der Siege Napoleons (1805—1806), eine fast um einen Drittel verkleinerte Nachbildung des Severusbogens in Rom. Damals bildete er den monumentalen Zugang zu den Tuileries, jetzt steht er in beleidigendem Mißverhältnis zu den großen Verbindungstrakten und zu der erweiterten Straßenperspektive, seitdem die Tuileries verbrannt und weggeräumt worden. Erwähnen wir gleich hier den andern Triumphbogen auf der Place de l'Etoile (Fig. 1594), dessen Bau von Napoleon 1806 zu Ehren der Großen Armee beschlossen wurde. Jean-François Thérèse Chalgrin (1739—1811)

Arc de
l'Etoile.
J.-Fr. Chalgrin.

entwarf den Plan. Er sollte alle ähnlichen Denkmale übertrumpfen; das wurde erreicht durch eine Höhe von fast 50 m, eine Breite von 45 und eine Tiefe von 22 m. Der einzige Durchgangsbogen ist 29 m hoch. Es ist eine schwere, derbe Baumasse; die großen Mauerflächen scheinen für möglichst viel Reliefs und Kriegstrophäen berechnet; in dem ungeheuer langen Straßenprospekt vom Louvre und dem Tuileriesgarten durch die Avenue der Elysäischen Felder wirkt er äußerst günstig. — Wer in Paris war, weiß, wie überraschend im Häusermeer die Ab- schlüsse des Straßenzuges, welcher den Konkordienplatz durchquert, ins Auge



Fig. 1602. Kuppelturm auf dem Gendarmenmarkt, Berlin.
Phot. der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

KLEINKUNST DES KLASSIZISMUS.

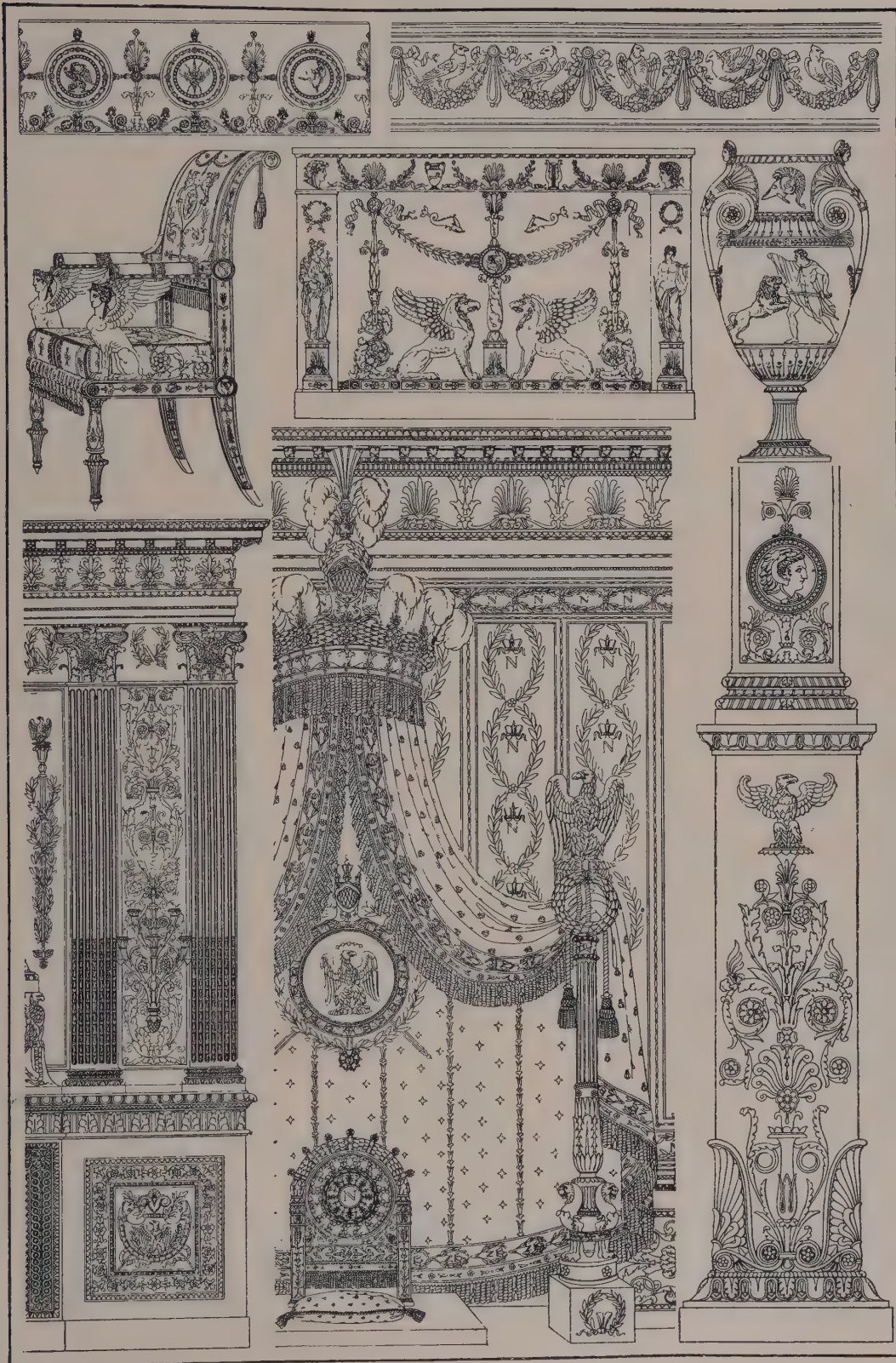


GEGENSTÄNDE DER KUNSTINDUSTRIE.

Gabel und Messer, Stift Einsiedeln, Tintengefäß der Marie Antoinette, Leuchter von Martincourt, Tisch in der Residenz Würzburg; Sessel im Stift Einsiedeln, Pendule der Marie Antoinette, Tischchen im Stift Einsiedeln, Brunnenfäule auf dem Münsterplatz, Basel; Wedgwood-Tonwaren im Kunstgewerbe-Museum, Berlin; Ofen im Primatialpalast, Pressburg, Schreibtisch von Riefener, South Kensington Museum, Fruchtkorbchen, Sommer, Adler und Sonne, Betschlage im Stift Einsiedeln, Bettauffatz in der Residenz Würzburg.

Nach Originalaufnahmen und Phot. von A. Höflinger, Basel, K. Gundermann, Würzburg, F. Schwartz, Berlin, und nach M. Heider, Louis XVI und Empire, Wien (A. Schroll) 1896.

KLASSIZISTISCHE ARCHITEKTUR.



ENTWÜRFE ZU INNENDEKORATIONEN VON C. PERCIER UND L. FONTAINE.

Frieze; Sessel, Kommode und Vase; Kaminwand, Kaiserthron und Lambris.



Fig. 1603. Das Brandenburgerthor in Berlin. Phot. von Römmler und Jonas, Dresden.

fallen, hier die St. Mag- La Made-
dalenakirche (Fig. 1596), leine.

dort als Gegenstück die Fassade des Deputiertenpalastes, — ebenfalls zwei dem antiken Rom entlehnte Bauformen. Schon Ludwig XV. und Ludwig XVI. hatten auf dem Platze, wo die Madeleine steht, zu bauen begonnen. Napoleon wollte einen Ruhmestempel aufführen und wählte den Entwurf von Vignon (1761 bis 1828), einen gewaltigen

Peripteros von 108 m Länge zu 43 m Breite, von 18 zu 8 korinthischen Säulen. Die Cella und der Säulenumgang waren vollendet, als Napoleon fiel; darauf wurde das Innere, ein großartiger durch Oberlicht erhellter Raum, so gut es ging, für den Gottesdienst eingerichtet. Um, wie bemerkt, den Deputiertenpalast zum Gegenstück der Magdalenakirche zu machen, wurde 1804—1807 durch Bernard Poyet (1742—1824) dem Eingang eine Halle von zwölf korinthischen Säulen vorgelegt. Ein dritter Bau, die Börse, ist nach dem Schema des Tempels Vespasians in Rom entworfen, 1808 von Brongniart († 1831) begonnen, 1826 von Etienne-Eloi Labarre (1764—1833) vollendet. Das Innere ließ sich allerdings besser und leichter für Börsengeschäfte einrichten, als für katholische Kultuszwecke. — Die Vendôme-Säule (1806—1810), eine Nachahmung der römischen Trajanssäule, sei hier nur eben genannt; es wird in der Geschichte der Plastik davon gehandelt werden.

Deputiertenpalast.

Die Börse.

Zwei talentvolle Schüler von Percier und Fontaine vertraten noch lange die klassizistische Richtung in Belgien, Bodewijck Roelandt (1786—1864) aus Nieuwport und Tieleman Frans Suyis (1783—1861) aus Ostende; ihre Arbeiten gehören der nächsten Architekturperiode an. Lange vor ihnen hatte Guimard die Stilrichtung in Brüssel eingeführt, besonders in der Kirche St.-Jacques-sur-Caudenberg, mit der korinthischen Säulenhalle, begonnen 1776, von Montoyer 1785 vollendet. Nach Guimards Plan wurde 1779—1783 auch das Palais de la Nation (Fig. 1598) gebaut.

Belgien.
B. Roelandt.
T. Fr. Suyis.

Einen napoleonischen Triumphbogen nach antikem Rezept (Fig. 1599), den Arco della Pace (1807), erhielt auch Mailand durch den Marchese Luigi Cagnola (1762—1833), einen geborenen Mailänder. In Venedig war G. A. Selva (1753 bis 1819) in der klassizistischen Richtung tätig; er baute das Theater della Fenice, die Kirche del Nome di Gesù etc. In Rom stand Michelangelo Simonetti im Dienste Pius' VI. Mehrere der vatikanischen Säle, welche die antiken Skulpturen beherbergen, die Sala delle Muse, die Sala rotonda, die Sala a croce greca mit der prächtigen Doppeltreppe daneben, gehören zu feinen Werken. Raffaele Sternes begann (1817) unter Pius VII. ebenfalls für die antiken Skulpturen den Braccio nuovo im Vatikan, eine edelste Leistung in der architektonischen Anlage und in der harmonischen Farbenwirkung wie ausgezeichnet durch die Kostbarkeit der teilweise antiken Säulen.

Arco della
Pace in
Mailand.

III. DIE KLASSIZISTISCHE ARCHITEKTUR IN DEUTSCHLAND.

Klassizismus und Rokoko.

Die Verbindung von klassizistischen Formen am Aeußern der Bauten mit Rokokoausstattung im Innern war in Deutschland gebräuchlich wie in Frankreich. Dies erklärt sich leicht, da französische oder französisch geschulte Baumeister tonangebend waren. Die Verbindung der so verschiedenen Stilnünancen erhielt sich in Deutschland fogar länger als in der Heimat des Rokoko.

Vororte:
Berlin und
Potsdam.
Friedrich II.

Das Glänzendste an klassizistischen Bauten besitzt Berlin oder vielmehr Potsdam, wo Friedrich II., der Große, am liebsten residierte, seine vielbewunderten Schlösser baute und auch viele ansehnliche Privatwohnungen, die er an

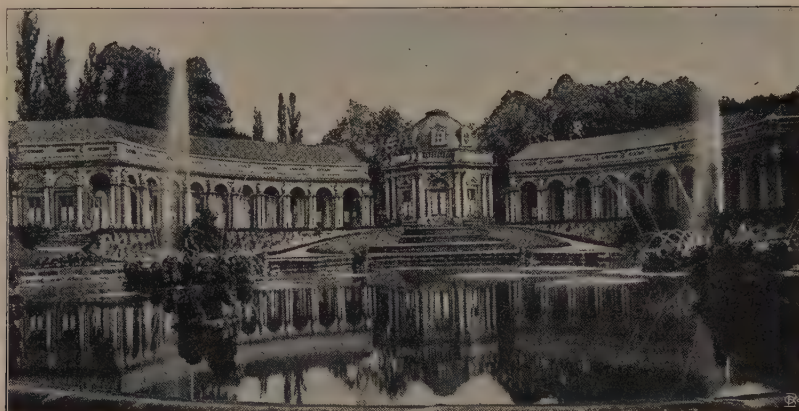


Fig. 1604. Die Ermitage in Bayreuth. Phot. von Römmler und Jonas, Dresden.

seine Getreuen verschenkte. Seine einseitige Vorliebe für französische Kunst und Litteratur ist genugsam bekannt; die Rokokokunst insbesondere hatte es ihm angethan, zumal in den früheren Jahren. Dazu war Friedrich II. baulustig, wie kein zweiter Herrscher

H. G. W.
Knobelsdorff.

Preußens. In Hans Georg Wenzeslaus Knobelsdorff (1697—1753) fand er einen tüchtigsten, sehr geistreichen Architekten. Knobelsdorff war ein geborner Berliner. Er betrat zuerst die militärische Laufbahn, wandte sich aber bald der Kunst der Malerei (Bildnis und Landschaft), besonders der Baukunst zu. Nach einer Studienreise in Italien trat er in den Dienst des Kronprinzen in Rheinsberg. Dieser, als Friedrich II., schickte ihn nach Frankreich, damit er sich mit der französischen Kunst vertraut machte. Nach der Rückkehr in die Heimat wurde Knobelsdorff zum Oberaufseher aller königlichen Bauten ernannt. Die Ansichten des Baumeisters deckten sich nicht immer mit denjenigen des königlichen Bauherrn. Friedrich hatte oft seine eigenen Ideen und machte selbst auch bauliche Entwürfe; Knobelsdorff war manchmal nicht zum Nachgeben bereit, daraus ergaben sich vorübergehende Mißhelligkeiten. Friedrich II. war hochherzig genug, nach seines Architekten Tod selbst den Nekrolog zu schreiben, der nach dem Brauch in der Akademie zur Verlesung kam.

Das Opernhaus.

Das erste große Werk Knobelsdorffs ist das Opernhaus (1741—1743) in Berlin in klassizistisch strengem, fast nüchternem Stil (Fig. 1600). Dem nördlichen Eingang ist eine sechsfüßige Tempelfront vorgelegt, im übrigen sollten die Einfachheit der Formen und die Klarheit der Verhältnisse den Eindruck der Größe und monumentaler Bedeutung hervorrufen, und die Rechnung des Architekten war nicht falsch. Der Zuschauerraum wurde 1787 von K. G. Langhans in vorzüglichster Weise neu eingerichtet. Nach dem Brand von 1843 ist der Bau von K. F. Langhans wesentlich in seiner früheren Gestalt erneuert worden. Das Stadtschloß in Potsdam entstand 1670; seine Erweiterung und sein heutiges Aus-

K. G. Langhans.

Stadtschloß.

sehen (vgl. Einschaltbild) verdankt es dem Umbau Knobelsdorffs (um 1750). Die Südfront bietet einen großen Anblick. Das Untergeschoß ist als Sockel charakterisiert, die beiden obern Stockwerke werden durch hohe kannelierte Pilaster korinthischer Ordnung zusammengefaßt; im Mittelfrisalit treten gekuppelte Säulen an die Stelle der Pilaster. Zahlreiche Statuen beleben die massige Dachbalustrade. Das Äußere ist immerhin einfach, das Innere prunkvollst ausgestattet. — Für das Schloß Sanssouci (vgl. Einschaltbild) in Potsdam (1745—1747) zeichnete Sanssouci. Friedrich II. selbst eine Skizze. Es ist ein einstöckiger Bau mit hohen rundbogigen Fenstern, welche fast bis zum Fußboden reichen. Die Gartenfassade springt in der Mitte als Kreissegment heraus, da das Innere sich zu einem kuppelbedeckten elliptischen Saale erweitert. So zeigt Sanssouci den Durchschnittstypus, wie er für Schlösser üblich ward, die ein mehr ländliches Gepräge an sich tragen sollten. An derselben Südseite, welche auf eine weite, entzückende Terrasse mit herrlichstem Ausblick geht, wollte Knobelsdorff den einfachen, wuchtigen Sims auf Wandpilaster absetzen, allein Friedrich II. bestand auf Karyatiden; an der Nordseite konnte der Architekt freier schalten: eine halbkreisförmige Kolonnade schönster, korinthischer gekuppelter Säulen zieht sich vor der Front hin. Wie früher bemerkt worden, stattete Knobelsdorff das Innere dieser und vieler anderen Bauten im reizendsten, geschmackvollsten Rokoko aus. Seine Eigenart ist daran kenntlich, daß er mehr naturalistische Motive verwendet als die Franzosen. In Sanssouci sind der genannte elliptische Saal und der nordwärts sich anschließende viereckige, aber in den Ecken abgerundete Saal von höherer festlicher Pracht, indem schöne gekuppelte Säulenpaare an den Wänden den Sims tragen. Die Bildergalerie neben Sanssouci entstand 1756 nach Bürings Entwurf durch Manger; es ist gleichfalls ein einstöckiger Bau, große Marmorstatuen stehen vor der Front. — Unmittelbar nach dem Schlesischen Kriege machte sich Friedrich II. an den Bau des Neuen Palais (Friedrichskron) im Garten von Sanssouci (1763—1766). Der König lieferte eine Skizze, es sollte im holländischen Geschmack ausgeführt werden. Die Baumeister waren Büding und Manger; der Geist Knobelsdorffs waltete nicht mehr über dem Bau. Die Gesamterscheinung (Fig. 1601) ist überraschend, aber keine sichere Hand schuf Einheit und Ordnung, weder außen noch im glänzenden Innern. Englische, niederländische, klassizistische und mehr noch barocke Erinnerungen kreuzen sich.

Dem Neuen Palais gegenüber baute Karl von Gontard (1731—1814) aus Mannheim die für Wirtschaftszwecke bestimmten Communs (vgl. Einschaltbild): Die Communs.

zwei weit auseinanderliegende, symmetrische, fäulen- und kuppelgeschmückte Baukörper mit hohen doppelten Treppenhäufen, verbunden durch eine offene geschweifte Säulenhalle mit zwei Eckpavillons und einem hohen



Fig. 1605. Die Solitude bei Stuttgart. Phot. von Römmler und Jonas, Dresden.

Die Bibliothek.



Fig. 1606. Die Stiftskirche St. Blasien. Phot. G. Röbbke, Freiburg i. B.

reichen Mittelthor: gewiß, die monumentalsten Communs, dazu leicht, elegant, frei und elastisch. Einen derartigen Klassizismus läßt man sich gefallen. Gontard ging aus der französischen Schule Blondels und italienischen Studien hervor. Eine weitere, große bauliche Unternehmung Friedrichs II. ist die Bibliothek (vgl. Einschaltbild) in Berlin (1775—1780). Als Vorbild schwebte dem König der geschweifte Flügel der Wiener Hofburg, die Winterreitschule, vor. Unger (Georg Christian, geboren 1743 in Bay-

Die Kuppeltürme.

reuth, ein Schüler Gontards) machte die Pläne. Auch hier ist das Untergeschoß als Sockel behandelt und die beiden Obergeschoße werden durch gekuppelte Pilaster und durch Säulen an den Risaliten vereinigt. Vom Mittelbau führen zwei Trakte mit je vier Achsen zu den halbkreisförmigen Eckpavillons, — also ein Barockbau mitten in der klassizistischen Zeit. Die geschweiften Linien erscheinen, weil weder durch die Umgebung noch ein inneres Bedürfnis veranlaßt, allerdings auffallend. Die verschiedenen Bauten Friedrichs liefern den Beweis, daß er kein ästhetisches Ideal hatte und in seinen Ansichten schwankte. — In feinem Dienste führte der obengenannte Gontard seit 1780 auf dem Gensdarmen-Markt neben der französischen und der Neuen Kirche, aber ohne Zusammenhang mit ihnen, die beiden über 70 m hohen Kuppeltürme (Fig. 1602) auf. Sie bauen sich über einem auf allen vier Seiten von Säulenportiken flankierten Würfel auf; der Tambur ist von korinthischen Säulen umkreist, die aber, abgesehen von den verschiedenen Verhältnissen, wesentlich anders wirken als am Pantheon in Paris, da sie nicht so enge gereiht sind. Die Kuppeltürme sind lediglich Schaustücke, sie bieten aber mit dem Schauspielhaus ein glänzendes Architekturbild.

Das Marmoralais.

Zu den Schloßbauten bei Potsdam fügte Friedrich Wilhelm II. das Marmoralais am Heiligen-See hinzu (1786—1796), ein zweigeschoßiges Gebäude, das von einem runden, gekuppelten Belvedere bekrönt wird; an der Wasserseite springt eine Säulenhalle vor. Gontard zeichnete den Plan, Langhans vollendete 1790 das Palais. Die Nebenbauten zeigen mehr holländischen Geschmack.

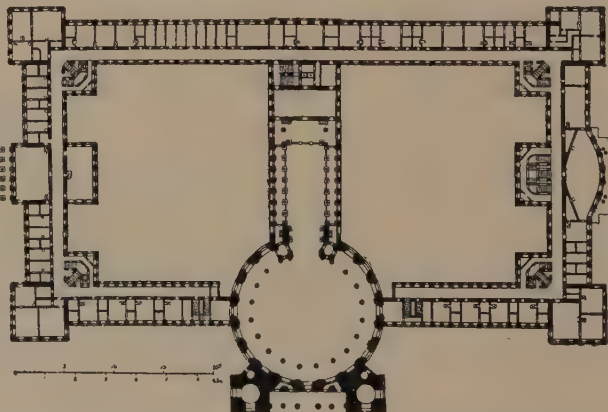


Fig. 1607. Grundriß des Stiftes St. Blasien. Nach Inhard.



Fig. 1608. Die Hedwigskirche in Berlin.
Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

fchen Zeit viel gebaut, besonders an Privatwohnungen und Herrschaftshäusern in Städten und an fürstlichen Residenzen und Landsitzen mit schönen Gärten und Parkanlagen.

Mehrere der Schlösser, welche im Innern die reizendste und glänzendste Rokoko-Dekoration erhielten, während das Äußere sehr einfache und nüchterne Formen zeigt, sind früher schon genannt worden wie Wilhelmshöhe und Wilhelmsthal bei Kassel, Benrath bei Düsseldorf, die Schlösser Brühl und Bruchsal u. f. w. Hierher gehört die Eremitage in Bayreuth (Fig. 1604): in der Mitte der aus dem Achteck entwickelte mit einer Kuppel bekrönte Sonnentempel und die im Halbkreis sich anschließende Orangerie mit reicher Verwendung von Muschelwerk, noch ganz vom Hauche des Rokoko und selbst noch des Barock durchweht, — eine Schöpfung (1759–1763) des Karl von Gontard. Er baute auch das markgräfliche Schloß in der Stadt Bayreuth. Das Schloß Wilhelmsthal im Norden von Kassel ist die bedeutendste Leistung des Architekten Karl Dury (Du Ry, 1726 bis 1799) aus Paris, welcher, wie sein Sohn Simon-Louis, in und um Kassel viel gebaut hat. Des letzten am meisten charakteristisches Werk ist das Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel (1781–1794) in sehr strengen, einfachen Formen; nur die hohen jonischen Säulenstellungen an den Flügeln und der von jonischen Säulen getragene Portalbau gehen ins Große. — In Dresden ging Friedrich August Krubfacius (1718–1790) auf die klassizistische Richtung ein.

von der klassizistischen Richtung zur hellenischen Klassizität hinüberführt, ist das Brandenburger Thor (1788–1791) von Karl Gotthard Langhans (1733–1808). Durch Scheidewände, vor welchen gewaltige dorische Säulen aufragen, werden fünf Durchgänge gebildet; über dem Sims erhebt sich eine niedere Attika, welche von einem Viergepann bekrönt (Fig. 1603) wird. Der Bau ist aus dem Motiv der perikleischen Propyläen in Athen und aus der freien Kombination von griechischen und römischen Formen abgeleitet, atmet aber klassische Größe und Einfachheit. — Heinrich Gentz († 1811) baute im Park zu Charlottenburg das Maufoleum als kleinen Prostylos. Die freie klassizistische Richtung, welche noch nicht sklavisch nachahmt, wurde in Berlin auch durch Friedrich Gilly (1771–1800) und Ludwig Friedrich Tatel (1776–1819) gefördert.

Im übrigen Deutschland wurde in der klassizisti-

Das Brandenburger Thor.

Bauten im übrigen Deutschland.

Schloßbauten.

Eremitage in Bayreuth.

K. von Gontard.

Die Dury.



Fig. 1609. Der St. Michaelsaltar der Klosterkirche in Salem. Phot. von G. Wolf, Konstanz.

A. Krubfacius.

In München entstand durch Nikolaus Schade von Greifenstein das Max-Josephsthor (1805), durch Karl von Fischer das Hoftheater (1811—1813), das nach dem Brande von 1823 fast unverändert wieder aufgebaut wurde.

Residenz in
Stuttgart.

Monrepos.
Solitude.

Das Stuttgarter Residenzschloß, eine der größten Fürstenwohnungen, wurde 1745—1807 gebaut. Die sich ablösenden Baumeister waren: L. Retti, Christoph David Leger, Philipp de la Guépière und Thouret. Höchst interessant sind zwei kleinere Landsitze in dem in der Rokokozeit herkömmlichen Typus, Monrepos (seit 1764 von de la Guépière und Thouret) nördlich vom Dorfe Eglosheim und besonders Solitude (Fig. 1605) bei Stuttgart (1763—1767). Beide sind eingeschossig mit einem mittlern in einer Segmentlinie heraustretenden Kuppelsaal; beide erheben sich über einem hallenförmigen Terrassenbau. Für die Solitude machte der Dresdner Johann Friedrich Weyhing den Entwurf, während Guépière die innere Ausstattung befohlen hat. Der Kuppelsaal hat bereits ein klassizistisches Gepräge, während in andern Räumen, wie im Blumenzimmer, der absterbende Rokoko noch von Motiven zehrt, die wenig Reiz mehr bieten. — Im Jahre 1715 wurde die Stadt Karlsruhe gegründet und um 1754 der Schloßbau begonnen. Der Markgraf Karl Friedrich hatte von Retti, Heumann u. a. Entwürfe verlangt. Die Ausführung wurde einem Unbekannten, Albrecht Friedrich von Keßlau, übergeben, welcher, vorher Offizier, auf feines Landesherrn Geheiß zwei Jahre in Paris studiert hatte. An den Hauptbau stoßen in stumpfem Winkel zwei Flügel; an der Rückseite legt sich vor den Eingang ein großer Gartenfaal, der mit einem steilen Kuppelturm abschließt. Der klassizistisch

geschulte Friedrich Weinbronner baute seit 1807 die evangelische und seit 1808 die katholische Kirche, die letzte frei nach dem römischen Pantheon mit einer jonischen Vorhalle. Wien erhielt durch Peter von Nobile (1774—1854), der aus dem Teffin stammte, das sehr einfache Burgthor.

Endlich müssen noch einige interessante süddeutsche Kirchen genannt werden.

Die auf klassizistischen Studien beruhende klassizistische Richtung hatte in dem Sinne auf den Kirchenbau eingewirkt, daß man dafür an vielen Orten im Anschluß an das römische Pantheon die strenge Rundform bevorzugte. In diesem Sinne führte der französische Baumeister Legeay die katholische St. Hedwigskirche in Berlin aus (1773) mit einer halbrunden Kuppel und der pseudoprostylen Eingangshalle (Fig. 1608). Eine ähnliche Form wiederholt die Stifts-



Fig. 1610. Inneres der Klosterkirche von Wiblingen.
Phot. von R. Ankner, Wiblingen.

Kirchen.

Rundbau.

St. Hedwig
in Berlin.

kirche St. Blasien im Schwarzwalde. Der Neubau des Klosters nach einem Brande war 1771 vollendet. Im Jahre zuvor war man an den Neubau der Kirche gegangen nach dem Plane des Franzosen



St. Blasien.

Fig. 1611. Somerset House in London. Phot. von Stengel und Co., Dresden.

Michel d'Ixnard (Fig. 1606 und 1607). Um die gewaltige Kuppel legt sich ein von Säulen getragener Umgang. Die Vorhalle, von zwei Turmanfätzen flankiert, ruht ebenfalls auf toskanischen Säulen. Auf alles freie Ornament wird verzichtet. Ein bedeutendes, aber kaltverständiges Schaffen spricht aus dem Bau; ... „es ist jene etwas pedantische Klassizität, welche dem Stile bei den hellenischen Klassizisten den Spottnamen des Zopfes eingetragen.“ (Dohme, Deutsche Kunst.)

Ganz einzig in ihrer Art auf deutschem Boden ist die Klosterkirche in Salem am Bodensee, — nicht der gotische aus dem 14. Jahrhundert stammende schöne Bau, sondern dessen klassizistische Ausstattung. Wenige Jahre vor der Aufhebung, seit 1775 wurden die Altäre (Fig. 1609), Kanzel, die Denkmale der Stifter und Äbte, die Chorstühle, Chorschranken, kurz, das ganze Mobiliar in Marmor, Alabaster, Gipsmarmor, Stuck etc. erneuert. In den plastischen Bildwerken gärt noch lustig und theatralisch der Rokoko, im übrigen ist die Kirche ein wahres Museum, eine Musterammlung klassizistischer Motive und Bildungen, wie wir sie oben aufgeführt, und zwar im besondern aus dem Formenschatz des Louis XVI. und des Empire-Stils.

Die große Klosterkirche in Wiblingen (Fig. 1610) bei Ulm ist in ihrem Mobiliar nicht so charakteristisch, dagegen zeigt sie anschaulich, wie man sich in Wand und Decke in klassizistischer Ausstattung dachte (um 1781). Nach Wiblingen wurde auch die Stiftskirche zu Roth a. d. Roth (um 1786) dekoriert.

IV. DIE KLASSIZISTISCHE ARCHITEKTUR IN ENGLAND.

Für die klassische Richtung waren die Wege in England längst geebnet, denn schon die Werke der Barockperiode waren stark klassizistisch gefärbt. Die Altertumswissenschaft und die Kunstlehre thaten das übrige, um dem Klassizismus vollends zum Durchbruch zu verhelfen. Auch die nationalen Neigungen unterstützten den Uebergang, darum hatte anderseits der Rokoko in England so wenig Anklang gefunden. Die Bestellungen architektonischer Werke waren sehr zahlreich, auch die Zahl der Meister war groß, doch wenig Namen und wenig Denkmale erlangten eine höhere Geltung und Bedeutung. Der Kult der Palladio-Kunst dauerte fort, er bildete die Brücke zum frostigen, nüchternen, freudlosen Klassizismus.

Längere Zeit gab es noch Meister, welche sich gegen diese Richtung sträubten, in Palladio auch ihr Ideal verehrten und Einfachheit mit Größe und maßvollem Reichtum zu verbinden strebten. Zu diesem Kreise gehören: James Gibbs (1674—1754), George Dance d. Ä. (1695—1748), George Dance d. J. (1740—1828), William Chambers (1726—1796).

Vorliebe für Klassizismus.

Ältere Meister.
G. Dance d. Ä.
W. Chambers.

Gibbs.

Gibbs hatte sich seine Ausbildung in Italien, in Turin geholt, wo Juvaras Werke auf ihn Eindruck gemacht haben müssen. Er baute (1717) in London die Kirche St. Mary-le-Strand (Fig. 1612), eine einschiffige Anlage mit einer halbkreisförmigen Vorhalle und einer Giebelkrönung darüber, hinter welcher der reich mit Pilastern ausgezeichnete Turm emporsteigt. Auch die Langseiten betonen scharf zwei Geschosse mit ebenso reicher Gliederung an Wandfäulen, Vorlagen und Giebeln. Die spätere Kirche St. Martin-in-the-Fields (1721—1726) stattete er mit einem wirklichen antiken Portikus aus. Gibbs' bedeutendster Profanbau ist die Radcliffe-Bibliothek (Fig. 1613) in Oxford (1737—1749). Ein polygonaler, gequaderter Unterbau trägt die mit korinthischen Säulenpaaren geschmückte Rotunde, über deren Sims und Balustrade die Kuppel sich erhebt. Der ältere Dance knüpfte seinen Namen an Mansion House in London, die Amtswohnung des Lord Mayor, mit einem innern Säulenhofe und der großen „ägyptischen Halle“, welche nach Vitruvischer Regel angelegt ist. Chambers' Hauptwerk ist Somerset House (Fig. 1611) in London. Der Palast, welcher jetzt fast ein Tausend Beamte beherbergt, umschreibt ein riesiges Viereck. Die Fassade gegen die Themse, welche sich über einer 15 m hohen Terrasse aufbaut, hat eine Länge von 240 m; sie ist nicht zur Einheit zusammengeschlossen, wirkt aber imposant durch die Massen und die wechselnde Folge symmetrischer Baukörper.



Fig. 1612. St. Mary-le-Strand, London.

Jüngere
Meister.
C. Campbell.
W. Kent.

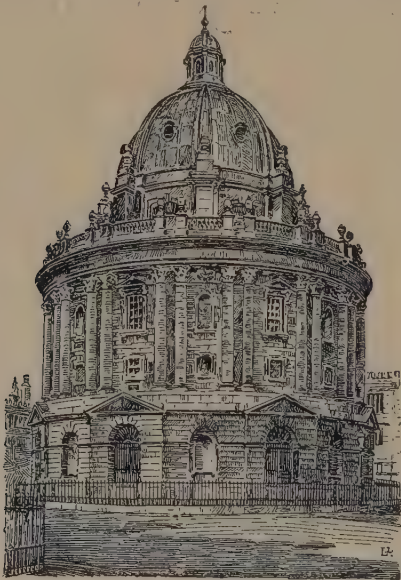


Fig. 1613. Radcliffe-Bibliothek, Oxford.

Dieser ältern Schule gegenüber treiben Colen Campbell († 1729) und William Kent (1685—1748) dem vollen Klassizismus zu. Der erste ist besonders durch die Herausgabe englischer Bauwerke, den Vitruvius Britannicus, bekannt; er bekämpft darin nachdrücklich den Barocco und tritt entschieden für Palladio, Scamozzi, Inigo Jones ein. Seinen Bauten fehlt das Gepräge schöpferischer Kraft und reicher Phantasie; die beste derselben ist das Schloß Houghton Hall in Norfolk. In Kent, mit dem eigentlich die Neuzeit anhebt, geht die künstlerische Thätigkeit noch mehr im Verstandesmäßigen auf. In dem von ihm erbauten Schloß Holkham in Norfolkshire schränkt er selbst die architektonische Dekoration auf das Dürftigste, Notwendigste ein und sucht anderseits der Antike möglichst nahezukommen. Kent erwarb sich großen Ruf als Gartenbaumeister; die frei waltende Natur auch in die Gärten und Parkanlagen einzuführen — gegenüber der französischen Regel und Mache —, war ihm oberster Grundsatz.

Ueber die Litteratur zur klassizistischen Architektur siehe oben S. 981—984.

XVIII.

DIE ARCHITEKTUR IN DER STILPERIODE DES HELLENISMUS UND DER ROMANTIK.

1815 — ca. 1850.

A. DEUTSCHLAND.

I. ZUR GESCHICHTLICHEN UND AESTHETISCHEN EINFÜHRUNG.

Die beiden Stichwörter der Periode sind Hellenismus und Romantik. Die Stichwörter der Periode.
Um 1850 war der Hellenismus, die klassische Richtung überhaupt längst ausgelebt. Die Romantik in der Architektur dagegen hatte ihre Vertreter lange über 1850 hinaus, hat deren heute im zwanzigsten Jahrhundert noch viel, allzuviel. Die Grenzzahl 1850 ist aber insofern richtig, weil in den fünfziger Jahren neue Stilrichtungen anheben, welche in die Zukunft führen.

Als 1815 der korsische Imperator nach der einsamen Insel im Ozean geführt wurde und hinter ihm der Orkan, den er unter den Völkern Europas heraufbeschworen, sich allmählich legte, welches war damals der Zustand und die Aussicht der Kunst?

Napoleon glaubte, in Litteratur und Kunst befehlen zu können, wie auf dem Schlachtfelde; er thates, der Erfolg war sehr gering.



Fig. 1614. K. Fr. Schinkel: Mittelalterliche Stadt am Wasser. Museum, Charlottenburg. Nach Originalaufnahme von Dieskau, mit Erlaubnis des Prof. O. Raschdorff.

Die höfische Kunst war der Klassizismus in der spröden, steifen Nüance des Empirestils.

Bei den übrigen Völkern des Festlandes wurde während der napoleonischen Wirren fast gar nichts gebaut. Als man unter der Restauration in der Vergangenheit Anschlüsse suchte, befand man sich zunächst auf den Klassizismus der vorausgehenden Periode.

Der Klassizismus hatte keinen Boden im Volke, jetzt erst recht nicht mehr, aber er fand Gönner in einzelnen Großen und Fürsten, an der Akademie und in der Litteratur. In der letzten war die klassische Richtung der Dichturfürsten noch herrschend und sie griff auch auf das Kunstgebiet hinüber. Bei den Preisausschreiben in Weimar gab der Altmeister Goethe, wie schon wiederholt bemerkt worden, seine Stimme zu Gunsten der klassizistischen Werke ab.

Die klassizistische Kunst hatte schon in der vorangehenden Stilperiode unter der Hand tüchtiger Künstler, welche durch keinen fremden Willen gebunden waren, die Kraft in sich, sich zu läutern, sich aus unrichtigen Vorstellungen auszulösen und aus klassizistischem „Zopf“ nahe an die Klassizität heranzutreten. Talentvolle Meister schritten in der vorliegenden Stilperiode auf dieser Bahn weiter, sie drangen tiefer in den Geist und Geschmack der Antike, des attischen Hellenismus ein, ahmten sie geschickt nach oder übersetzten die antiken Bagedanken in die Neuzeit. Was war aber schließlich damit gewonnen? Künstler und Gelehrte konnten sich dafür erwärmen und begeistern, dem Volke blieb die Formsprache wie die griechische Mundart fremd und unverstanden in München wie in Stuttgart, in Berlin so gut wie in Wien und Paris.

Jede Wiederaufnahme eines frühern Stils, wenn sie nicht aus der Zeit hervorgeht, und wenn die Zeit nicht wie die Renaissance die künstlerische Kraft in sich hat, aus dem wiederaufgenommenen Stil ein Neues zu schaffen, ist totgeboren, bleibt der Mitwelt unverstanden und nur für die eine oder andere Klasse da. Der klassische Stil hatte darum nur eine kurze künstliche Lebensdauer. Wir kommen sofort auf den gleichen Gedanken zurück, wo von der Wiederaufnahme der mittelalterlichen Stile gesprochen wird.

Der Hellenismus in der Architektur sprach sich selbst die Lebensfähigkeit auch aus einem andern Grunde ab: er genügte den Aufgaben und Zwecken der Neuzeit nicht mehr. Am klarsten erscheint dies an Beispielen. In Paris entspricht der griechischen Tempelfassade der Magdalenakirche die Stirnseite des Deputiertenpalastes, und in geringer Entfernung erhielt die Börse einen gleichen klassischen Portikus; an andern Orten wurde er Theatern, Museen, Kasernen, kurz, Bauten der verschiedensten Zwecke, Bedürfnisse und Bestimmungen vorgelegt. Daraus ergaben sich die merkwürdigsten unorganischen Bauanlagen. In Berlin hatte Stüler nach einem Entwurf Friedrich Wilhelms IV. die Nationalgalerie in einem griechischen Periptertempel unterzubringen. Um einen mehrgeschoßigen Bau zu erhalten, verfuhr man also. Der Unterbau wurde unverhältnismäßig, bis zu 12 m, überhöht. Um diesen zu verstecken, legte man eine große, prächtige Freitreppe vor, sie führt aber zu einer verschlossenen Thüre, nicht zum Eingang, dieser liegt darunter und führt in das erste Hauptgeschoß. Infolgedessen mußte drinnen im Baue selbst nochmal eine weite Treppenhalle angelegt werden. Der umlaufende Säulengang, das Peripteron, wurde unterdrückt, weil er dem zweiten Hauptgeschoß zu viel Licht geraubt hätte: aus dem Peripteros ward ein Pseudoperipteros. Das dritte Geschoß wurde hinter dem Gebälk oberhalb der Säulen versteckt und durch Oberlicht erleuchtet. Um

mehr Raum bieten zu können, erhielt der Tempel endlich an der hintern Schmal-
seite eine Apsis. Selbst auf die Rechnung des genialsten Hellenisten, Schinkel, der
doch bauen wollte, wie ein Athener an feiner Stelle gebaut hätte, kommen der-
artige Unzulänglichkeiten. Im Museum maskierte er die Kuppel seiner vielge-
rühmten Rotunde durch einen viereckigen Maueraufbau, dessen Bestimmung wohl
kein Beschauer ahnt. Anderwärts vollbrachte man noch weit Aergeres, weil man
sich steifte, klassisch, hellenisch zu bauen und einen an sich so schönen, wohllauts-
vollen Stil unter ganz veränderten Bedingungen wieder zum Leben zu erwecken.
Der größte Gegner erwuchs dem Hellenismus in der Romantik.

Das Ende des 18. und der Beginn des 19. Jahrhunderts brachten viele
Enttäuschungen. Der Abfall vom Christentum und die rationalistische Aufklärungs-
sucht, welche zu den charakteristischen Zügen des 18. Jahrhunderts gehören, traten
vielen als ein nationales und persönliches Unglück ins Bewußtsein gegenüber einem
so furchtbaren Ereignis, wie die französische Revolution es war. Sie lernten wie-
der, daß, während alle Freigeisterei dem Herzen, der Seele nichts bietet, die
Religion für den Menschen die höchste Wohlthat, die Hüterin aller edelsten Güter ist.

Die Ro-
mantik.

In Deutschland hatte die klassische Richtung in der Litteratur keine Genüge
verschafft, der privilegierte, verfeinerte Naturalismus eines Goethe, der vor allem
Ueberfinnlichen wissentlich und absichtlich das Auge verschloß, so wenig wie der
Idealismus Schillers, der die Kunst an die Stelle der Religion setzen wollte. Gegen-
über dem Ernste des Lebens genügte weder die eine noch die andere Richtung.

Die nationale Not in den napoleonischen Kriegszeiten stimmte die Geister
ernster, tiefer, religiöser; mancher lernte wieder beten, der es längst verlernt hatte.
Gegenüber all der Misere der Gegenwart wandten sich die Blicke rückwärts in
das lang verkannte Mittelalter, wo Deutschland in der Politik, in der Kunst
und im gesellschaftlichen Leben groß war, wo seine Kaiser unmittelbar an die Seite
des Papstes traten als die weltlichen Häupter der abendländischen Völkerfamilie,
wo die Sänger die herrlichsten Epopeen und Lieder sangen, die Baumeister die
wunderbaren Dome bauten und die Maler und Bildhauer die zartesten Bilder
schufen. Die um vier Jahrhunderte zurückliegende Zeit ließ alles in einem über
die Wirklichkeit schöneren, verklärten, idealisierten Glanze erscheinen. So erwachte
im jüngern Geschlechte, gehoben, entflammt durch die Siege bei Leipzig und
Waterloo, eine schwärmerische, jugendliche Begeisterung für das Mittelalter. Man
konnte diese romantische Zeit nicht erfassen, nicht verstehen, ohne das mit in
Anschlag zu bringen, was die Wurzel und Grundlage aller herrlichen Erfchei-
nungen war, die katholische Religion. Sie machte die ritterliche und volkstümliche
Kunst des Mittelalters zu einer heiligen Kunst, sie durchdrang und befruchtete
alle Gebiete des Lebens und der Thätigkeit. Wer das Mittelalter erneuern, es
in die Neuzeit hinüberführen wollte, mußte notwendig den Katholizismus mit in
Kauf nehmen.

Rückkehr
zum Mittel-
alter.

Diese Begeisterung für das Mittelalter und das Streben, es zu neuem Dasein
zu erwecken, ist die Romantik. Zwei Grundgedanken stecken von allem Anfang
darin: Kunst und katholische Religion.

Einer der ersten, welcher die Stimmungen der jungen Generation aus-
sprach, war der Berliner Wilhelm Heinrich Wackenroder in den „Herzensergie-
ßungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797). Das Buch enthält bereits das
Programm einer neuen christlichen Kunst und bahnt die romantische Richtung
in der Poesie an. Wackenroder zog Ludwig Tieck in seine Einflußsphäre. Diefer

Verhältnis
der Ro-
mantik zu
Kunst und
Religion.
Die Ro-
mantiker
der Littera-
tur.

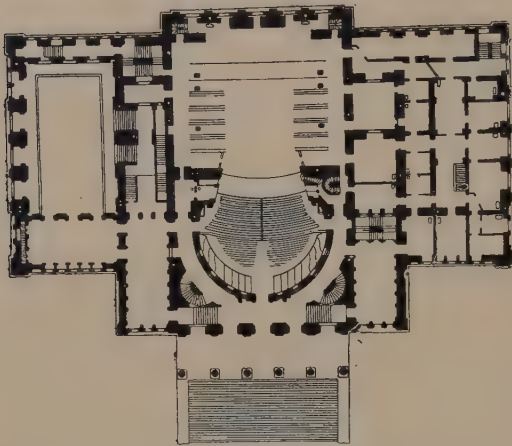


Fig. 1615. Grundriß des Neuen Schauspielhauses in Berlin, von K. F. Schinkel.

leichtlebige Berliner schrieb 1798 seinen Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“; er tadelt darin den Protestantismus, weil er das Schöne aus den Kirchen hinausgewiesen, und tritt schwärmerisch für die altdeutsche Kunst ein. Dann folgten auf dem litterarischen Gebiete die Werke Friedrichs von Hardenberg (Novalis), der Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel u. a., welche die Theorien der romantischen Wiedergeburt nach allen Seiten klarzulegen suchten. Die Ziele waren hoch und erhaben. Das ganze Leben sollte eine Umgestaltung und Umwandlung erfahren. Gegenüber Kotzebue'scher Flachheit, Alltäglichkeit und

Gemeinheit wie gegenüber der verwässerten Iffland'schen Sentimentalität, welcher ganze Gesellschaftsklassen verfallen waren, sollte ein poetischer Duft alle Formen des Daseins durchwehen und erfüllen. Gegenüber der antikklassischen, heidnischen Richtung, gegenüber der Aufklärung und dem vielfachen Abfall von der Religion, sollte im Sinne des Mittelalters das Christentum wieder in seine unveräußerlichen Rechte eintreten und alle Verhältnisse und Beziehungen des Lebens reinigen und heiligen. Diese schwierigste Aufgabe hatte die Poesie, die Kunst zu erfüllen. Der Dichter, der Künstler sollte Priester, Heilslehrer werden und die Menschen durch die heilige Kunst wieder zu Religion und Christentum zurückführen. Das waren Gedanken, welche in Deutschland Novalis und Friedrich Schlegel aussprachen, wie es in Frankreich um die gleiche Zeit Châteaubriand in seinem Génie du Christianisme that.

Die deutsche Romantik.

Auf deutschem Boden war die Romantik gegenüber fremdländischen Anschlüssen an allen Ecken und Enden echt deutsch, die Romantiker waren feurige Patrioten. Deutsche Kunst, deutsche Ehre, deutsches Volkstum ging ihnen über alles. Es muß dies zu ihrer ewigen Ehre stets und laut betont werden. Und ihr Patriotismus war nicht bloß ein Schwärmen in Worten und Gefühlen, sie waren dabei, wo es zu handeln galt, wir finden sie in Lützows wilder, verwegener Jagd, wie in den Heeren, welche die Freiheitskriege schlugen.

Verdienste der Romantik.

Nach allen den genannten Richtungen und in manchen andern Beziehungen hat sich die Romantik hohe, unbestreitbare Verdienste erworben. Nennen wir einzig noch ihre Auffassung der Natur. Gegenüber der Mondsheinpoesie und der ganzen sentimentalen Melancholie sah der Romantiker mit poetisch jugendlichem Sinne und mit dem Auge der Phantasie in die Natur hinaus; alles, Blume und Busch, Quelle und Fluß, Fels und Farn, gewinnt Leben und Gefühl und Seele. Aller Märchenzauber und alle Wundergeschichten aus Vorzeit und Kindheit feierten ein fröhliches Auferstehen.

Trotz dessen hat die Romantik der Poesie und Litteratur ihre hohen Ziele nicht erreicht. Zwei Dinge vorab waren schuld daran.

Mißgriffe der Romantik.

Die Romantik war ein unheilvoller Anachronismus. Gewiß, das Mittelalter barg in seiner Kunst und Poesie, im gesellschaftlichen Leben und Organismus hohe geistige Kräfte; anstatt aber nur eben diese in die Neuzeit hinüberzu-

nehmen, wollte man das Mittelalter mit Sack und Pack und allen Formen und Erscheinungen, in denen sich die geistigen Kräfte äußerten, in eine ganz verschiedene Zeit einführen. Seit dem Mittelalter hatte die deutsche Nation auf allen Gebieten eine lange Schule und Entwicklung durchgemacht; aus dem von Poesie umwobenen, phantasievollen Jugendalter war sie in die Zeit der männlichen Reife, der überwiegenden Verstandesthätigkeit übergegangen. Ganz nach Uhlands Märchen glaubte man, die schöne

Königstochter, das Mittelalter mit all seinen poesiereichen Erscheinungen, durch den Kuß reiner begeisterter Liebe aus dem vierhundertjährigen Zauberschlaf wieder zu erwecken und in ein wildfremdes Leben einzuführen. Das war ein Anachronismus, diese Romantik war totgeboren. Ungestraft kann man das Rad der Zeit nicht um vier Jahrhunderte zurückdrehen, noch Formen eines längst vergangenen Zeitalters in die veränderte Gegenwart einführen. Die litterarische Romantik mußte an diesem Rechenfehler scheitern.

Ebenso verhängnisvoll war der zweite Fehler. Wer das Mittelalter kennt, der weiß, daß seine höchste, lebenspendende geistige Kraft die Religion war, und zwar das Christentum in der Form des Katholizismus. Wer also das Mittelalter zu neuem Leben erwecken und sich aneignen will, der darf vor der katholischen Kirche nicht bange Halt machen, sondern muß beherzt eintreten. Die Führer und Begründer der litterarischen Romantik, Novalis, die beiden Schlegel, Tieck, waren Protestanten; nur einer von ihnen, Friedrich Schlegel, zog nach großen Verirrungen die letzte Konsequenz und ward katholisch. Die übrigen begnügten

sich im besten Falle mit einer ästhetischen Bewunderung des katholischen Kultus und wandten sich bald wieder von

Anachronismus.

Romantik und Religion.



Fig. 1616. Schinkel: Die Werderfer Kirche, Berlin.

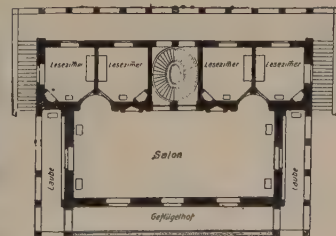


Fig. 1617 und 1618. Schinkel: Aeußeres und Grundriß des Luftschiffhauses bei Potsdam.

der Romantik ab oder verfielen der Unwahrheit, indem sie ein Ideal feierten, an welches sie nicht glaubten.

Die Romantiker der Kunst.

Wie stand es mit der Romantik in der bildenden Kunst und deren Trägern? In der religiösen Beziehung handelten die Romantiker der Kunst folgerichtiger. Auch unter den ersten Vertretern der Richtung finden wir viele Protestanten, eine ganze Reihe trat zum Katholizismus über, wie Overbeck, Chr. Xeller, Franz und Johann Riepenhausen, die Söhne des Bildhauers Gottfried Schadow: Rudolf der Bildhauer und Wilhelm der Maler, die beiden Veit — Johannes und Philipp, ferner W. Fr. von Olivier, J. D. Passavant, J. A. Ramboux, Fr. Wasmann, der Bildhauer Karl Hoffmann u. a.

Was den zweiten entscheidenden Punkt anlangt, die Auffassung des Mittelalters, so war bei den Vertretern der drei bildenden Künste die Stellung zu demselben eine verschiedene. Von den Bildhauern und Malern wird später die Rede sein. Die Architekten fielen in einen ähnlichen Anachronismus wie die Dichter: sie nahmen die mittelalterlichen Architekturformen, die Gotik vorab, dann auch den romanischen Stil und nebenher ab und zu auch die altchristliche Basilika wieder auf und führten sie in die Gegenwart ein. Ihr höchster Ehrgeiz war, die mittelalterlichen Bauformen nachzuahmen, zu bauen, wie man vor vier, vor acht, neun und mehr Jahrhunderten gebaut. Man braucht das nur auszusprechen, um den Anachronismus, den argen Mißgriff sich zum Bewußtsein zu bringen.

Unzulänglichkeit der Romantik.

Wie jede Epoche ihre eigene Geisteskultur, Bildung, Entwicklungsstufe, ihre besondern geistigen und materiellen Bedürfnisse und ihre eigentümliche Mundart hat, so besitzt sie als naturnotwendiges Ergebnis auch ihre eigene Formsprache, ihr Architekturideal. Was dem vielfach noch unreifen frühen Mittelalter, und was der jugendfrohen Nation im hohen Mittelalter vollkommen genügte, das konnte nach so und so viel Jahrhunderten nicht mehr der reine, natürliche Ausdruck nationalen Eigenlebens sein. Selbst wenn heute oder später wieder eine Glaubensstärke und religiöse Begeisterung, wie sie im hohen Mittelalter bestanden, aufleben würde, so könnte sie den naiven Ausdruck unmöglich in gotischen Bauformen finden, weil diese einer ganz andern Kulturentwicklung und Geistesrichtung entsprachen.

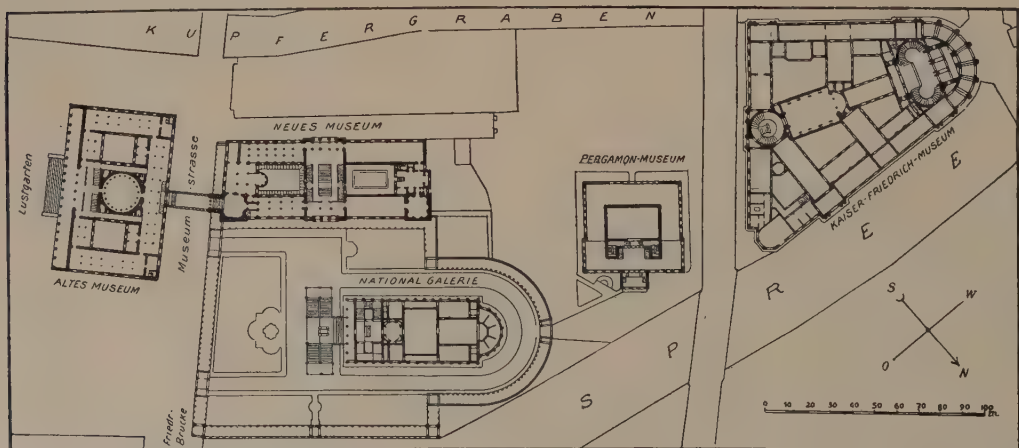


Fig. 1619. Grundriß des Friedrichsmuseums, der Nationalgalerie, des Neuen und des Alten Museums, Berlin. Nach Phot. von O. Dames, mit Erlaubnis der Generalverwaltung der K. Museen, Berlin.



Fig. 1620. L. Persius: Die Friedenskirche, Potsdam,
Phot. der Phot. Gesellschaft, Berlin.

Warum fand die Architektur in dieser Periode nicht ihren besondern, eigenen, naiven, zeitgemäßen Ausdruck?

Weil nach den langen Wirren im Jahre 1815, als man sich wieder größern Bauunternehmungen zuwenden konnte, fast aller Zusammenhang, fast alle Ueberlieferung abgebrochen war. Dazu wurde die Architektur nicht nur von der romantischen Strömung, sondern von allerlei andern philosophisch-idealen Spekulationen, geschichtlichen Rücksichten und persönlichen Liebhabereien abhängig. Infolgedessen glaubte man, unter den frühern Stilen nach persönlicher Ansicht auswählen zu dürfen. Das sprechendste Beispiel, wie dies im großen geschah, ist das Walten des Königs Ludwig I. in München. Er diktierte Neubauten und Nachahmungen berühmter Architekturdenkmale in allen Stilen, wie

Bruch der Tradition.

man sie damals verstand. Hellenisches, Römisches, Altchristliches, Gotisches, italienische Renaissance, alles kam nach und nach an die Reihe je nach der zeitweiligen persönlichen Geschmacksrichtung. Aehnliches geschah anderwärts, je nach Macht und Mitteln.

Kein Zeitstil mehr.

Frühere Zeiten hatten nur je einen Stil. Die Baumeister der Münster in Straßburg und Freiburg begannen romanisch, gingen aber gleichsam über Nacht zur Gotik über, weil die Zeit nach und nach umgeschlagen und infolge dessen auch der Zeitstil. Baumeister und Bauherren schwammen voraussetzungslos und vorurteilsfrei im Strom des Zeitgeistes mit. Im Beginne unserer Periode war es anders geworden. Der Architekt durfte nicht mehr aus der Fülle der Zeit oder eigenem Drange schöpfen; die Bauherren und alle, die ein Wort mitzusprechen hatten, be-

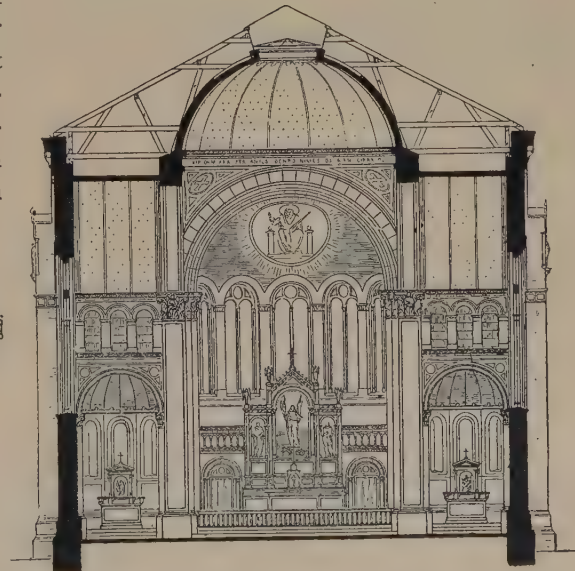
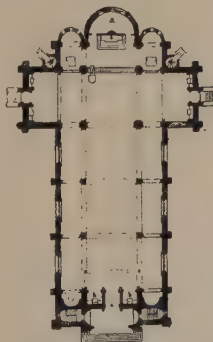


Fig. 1621 und 1622. Grundriß und Querschnitt der St. Michaelskirche von A. Soller, Berlin. Nach «Berlin und seine Bauten», Berlin 1877.

stimmten, gestützt auf allerlei fernliegende Absichten und Rücksichten, den Stil. Und was für Gesichtspunkte waren dies zuweilen. Wie oft konnte man in den letzten Jahrzehnten und heute noch die Schlußfolgerung hören: in unserer Gegend oder Stadt sind alle Stile bis auf den gotischen oder altchristlichen vertreten, folglich muß die nächste neue Kirche eine Basilika oder gotische Anlage sein!

Neubauten
in den alten
Stilen.

Und wie sehen diese neuen Kirchen in den alten Stilen aus? Daß die in den ersten Jahrzehnten seit 1815 gebauten sogenannten gotischen und romanischen Kirchen nur einige äußere, unwesentliche Stileigentümlichkeiten an sich tragen, rund- und spitzbogige Fenster, einen Rund- oder Spitzbogenfries, ohne alle und jede organische Entwicklung, ist leicht begreiflich. Aber den allermeisten, selbst besten spätern Neubauten fehlt die organische, einheitliche Durchbildung und vollends die den mittelalterlichen Bauten eigene Stimmung, welche aus dem Geist und der Seele der Zeit floß; eine Stimmung, welche der heutige Baumeister gar nicht in seine Werke legen kann, weil sie gar nicht mehr in unserer veränderten Zeit liegt. Wir finden die gotischen und romanischen Kirchen der vierziger, fünfziger, sechziger Jahre durch und durch unecht, stimmunglos oder vielmehr ganz anders und falsch gestimmt; aber auch die Bauten, die später entstanden, von denen man sagt, daß sie echtestes Mittelalter darstellen, werden spätern Jahrzehnten gewiß ebenso unecht erscheinen. Wir sind nicht einmal imstande, eine Kirche des Mittelalters stilgerecht, treu im Geiste und in der Stimmung der Zeit zu restaurieren, wie die vielfachste Erfahrung bewiesen. Galt nicht lange Zeit in Frankreich Viollet-le-Duc für einen beglückten, gottbegnadigten Restaurator, und wie öde und unecht erscheinen uns heute schon manche seiner Restaurationsarbeiten! Um wie viel weniger können wir mittelalterliche, zeit- und stimmungsechte Bauten aufführen, auch wenn man sich an der Vermengung und Verschiebung französischer und deutscher Gotik, sächsischer, rheinischer, süddeutscher, lombardischer Romanik und deren Uebertragung auf einen beliebigen Boden gar nicht stoßen will. Das Mittelalter, wo die nordischen Völker noch im wagemutigen und gefühlsinnigen Jünglingsalter standen, ist vorüber und kehrt nicht wieder, denn man ist nur einmal jung. Heute führt der wägende, prüfende, zergliedernde, ausgereifte Verstand das Szepter, darum ist auch die Großthat der Periode, der Ausbau des Kölner Domes, so und nicht anders ausgefallen. Darum erscheint der Wunderbau wie die Verkörperung einer mathematischen Formel, darum bietet er an Stimmung so wenig, darum ist der Beschauer des Riesenbaues, der Kunstverständige wie der Laie, mit der Befichtigung so bald fertig, weil er wegen lauter Stilgerechtigkeit überall dasselbe zeigt, die vollkommenste mathematische Form; weil die neuen Baumeister, denen es an Tüchtigkeit nicht fehlte, im Entwurf, in den Verhältnissen und vor allem in der Formenbildung dem Gefühl und der freien, geschulten Hand so wenig Spielraum gönnten. Man lasse es auf die Probe ankommen und vergleiche unter dem Gesichtspunkte der Stimmung den rheinischen Dom mit einem beliebigen, viel anspruchslosern guten Bauwerk des Mittelalters.

Restaurationen.

Der Dom
zu Köln.

Die Archi-
tekten.

Die tüchtigsten Baumeister der Neuzeit fühlten es ganz gut, daß sie nicht mehr im Geiste und in der Stimmung des Mittelalters bauen könnten, darum suchten sie, den romanischen und gotischen Stil durch neue Elemente zu durchsetzen und Neues zu schaffen. Es wird sich Gelegenheit bieten, in der nächsten Periode auf diese Frage zurückzukommen. Die tüchtigsten Baukünstler fühlten es in tiefinnerster Seele, daß sie eigentlich doch Besseres, Notwendigeres zu thun hätten, als

zu bauen, wie man vor vielen Jahrhunderten baute, nämlich: zu bauen im Geiste unserer Zeit. Oder wollen wir unserer Zeit alle Eigenart, alle Ideale, alle Einheit absprechen und ihr nichts lassen als die Zersplitterung aller geistigen Kräfte und sie zur Nachbildung und Nachahmung früherer Kunstwerke verurteilen?

Daß in der Wiederaufnahme der frühern Stile ein Anachronismus ist, wird sofort klar, wenn ein „alter“ Neubau mit Werken der Plastik oder Malerei ausgestattet werden soll. Man hat zuweilen beides, plastische und malerische Bildwerke, auch echt „alt“ machen wollen; ich erinnere einzig an die merkwürdige St. Anna- und St. Maximilianskirche in München. Allein in den allermeisten Fällen schreckte man vor dem Gedanken zurück, Bilder und Malereien in Formen und Farben, in Zeichnung und Ausdruck um vier, fünf und mehr Jahrhunderte zurückzudatieren; man begnügte sich zumeist mit „gotisierenden“ und „romanisierenden Anklängen“, —

aber sofort trat das Mißverhältnis zwischen der Architektur, die doch den Ton angiebt, und der plastischen und malerischen Ausstat-

Verhältnis
zu Plastik
und
Malerei.



Fig. 1623. L. Hefte: Die Orangerie bei Sanssouci, Potsdam. Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

tung zu Tage, wenn die Architektur alt, die plastischen und malerischen Bilder mehr oder minder neuzeitlich aussehen.

Wie glücklich waren doch die frühern Meister, welche nicht so viel Kunstwissenschaft befaßen und naiv Neues schaffen und das Neue auch neu darstellen durften, ohne ihm den Stempel des Uralten aufdrücken zu müssen! Gewiß, wir schlagen das Können und Wissen der Künstler nicht gering an, bewundern sie vielmehr und viele ihrer Werke, sind aber auch überzeugt, daß die besten und einflussvollsten unter den Meistern unendlich lieber aus dem Eigenen schöpfen und mit freier Begeisterung schaffen möchten, — als mit historischer Kunstwissenschaft und Stilkritik. Wir klagen oft und mit Recht über allerlei Verirrungen und Auswüchse in der neuesten Kunst, allein es sind oft nur gewaltfame Ausbrüche der eingedämmten künstlerischen Zeitströmung, welche etwas Eigenes und Neues hervorbringen will, wenn es schließlich noch so kraus und wild und ein Noch-niedagewesenes ist.

Kunst und
Kunstwis-
senschaft.

Warum hat sich die gotische und romanische Romantik in der bildenden Kunstgeschichte, I. Bd.

Lange
Dauer der
Romantik
in der
Kunst.



Fig. 1624. L. Klenze: Die Propyläen, München. Phot. F. Finsterlin, München.

Alte Stile
und kirch-
licher Auf-
schwung.
Mißach-
tung der
spätren
Stile.

nicht mehr genüge. Dies Mißverhältnis trat beim altchristlichen, romanischen, gotischen Stil, solange dieselben für religiöse Zwecke wieder aufgenommen wurden, nicht so klar und überzeugend hervor, weil die Kultusbedürfnisse und die Kultushandlungen im Laufe der Jahrhunderte wesentlich dieselben geblieben sind. Die Wiederaufnahme derselben wurde sodann mit dem Aufschwung des kirchlichen Lebens, mit der katholischen Aktion und Reaktion verknüpft. „Gotisch“ und „Romanisch“ wurde infolgedessen zur Parole. Die späteren Stile, Renaissance, Barocco, Rokoko, galten als unkirchlich. Es begannen die „Restaurationen“, wobei zahllose Werke dieser Stile vernichtet wurden; die Soldaten Gustav Adolfs oder Louvois' hätten kaum ärger aufräumen können. Was an gotischen und mehr noch an romanischen Arbeiten an deren Stelle gesetzt wurde, war in den meisten Fällen in technischer und künstlerischer Hinsicht geringer als das Zerstörte. Bei der Restauration des Domes in Bamberg kaufte der Kaufmann Stuttgarter in Fürth für 8193 Gulden 147 Zentner Kupfer und Bronze von abgebrochenen Altären und Denkmälern; die Altäre selbst gingen im „Verstrich“ für einige 40 bis 60 Gulden fort; die 13 Zentner schweren Bronzekandelaber von 1616 für 36 Kreuzer das Pfund (Gurlitt). Barock und Renaissance sind heute noch für unzählige Kunstdilettanten Verirrungen ins Weltliche, Heidnische; was hüben und drüben kirchlichen Charakter haben soll, muß gotisch, doch heute lieber romanisch fein.

Das Volk
und die
Romantik.
Einen Tiefgrund im Be-
wußtsein und im Verständnis
des Volkes hatte die goti-



Fig. 1625. Klenze: Die Befreiungshalle bei Kehlheim. Phot. Finsterlin.

Kunst so lange erhalten, während die parallel gehende Romantik in der Poesie und Litteratur und ebenso der neue Hellenismus eine kurze Lebensdauer hatte? Im Hellenismus ward man nach den gemachten Erfahrungen bald inne, daß er den neuzeitlichen Idealen, Zwecken, Bedürfnissen



Fig. 1626. Klenze: Der Königsbau der Residenz, München. Phot. F. Finsterlin.

fche und romanische Romantik nicht, und doch, möchte man meinen, sollte dies mitentscheidend sein. Im Privatbau, im Hause des gemeinen Mannes fand die Neugotik keine Aufnahme, auch nicht am Rheine, wo doch die Hauptstätte der Romantik

war. Romanisch und gotisch stilisierte Bildwerke und Malereien find dem Volke nicht bloß unverständlich, sondern geradezu widerlich und erscheinen ihm höchstens als geistreiche Spielereien. Selbst die rheinischen Künstler, darunter die echten Romantiker auf dem Gebiete der Malerei, zeigten anfangs wenig Verständnis für die Wiederaufnahme der mittelalterlichen Stile. Der größte rheinische Meister, welcher wie wenig andere an das Urteil des Volkes appellierte, Cornelius, verhielt sich der Gotik gegenüber ganz ablehnend.

Nach allem vermögen wir in der Wiederaufnahme der mittelalterlichen Stile in der Periode, von der wir handeln, keinen Fortschritt zu sehen, sondern weit eher einen Rückschritt, und glauben, daß ein sehr großes künstlerisches Kapital unrichtig angelegt und die geradlinige Fortentwicklung zum Stillstand gebracht wurde.

Man wird fragen, auf welche Stilrichtungen die neue, gärende Zeit hinweise. Diese Frage wird erst im nächsten, letzten Abschnitt gestellt und beantwortet werden müssen.

II. DIE KÜNSTLER UND IHRE WERKE.

a. Berlin. — Die Baukünstler in Hellenisten und Romantiker auszufcheiden, ist nicht möglich, da die bedeutendsten Meister Werke in antiker Bauweise und in den mittelalterlichen Stilen, vornehmlich in der Gotik ausgeführt haben. Mehr als dies. Italienische Renaissance, besonders florentinische Frührenaissance, betrachteten die Klassizisten als naheverwandt mit dem Hellenismus und gaben sich willig für diese Stilnüance her. Die Bauherren verlangten gelegentlich auch Werke in andern Stilen, und die Künstler ihrerseits



Freie Stilwahl.

Fig. 1627. Klenze: Die Ermitage, St. Petersburg. Phot. J. Kuhn, Paris.

betrachteten es überhaupt als selbstverständlich, daß sie in allen Stilen zu bauen verstanden. Das war eine arge Selbsttäuschung allein der Fehler lag mehr in der Periode als in ihnen selbst.

Der gefeiertste Baukünstler der Zeit ist Karl Friedrich Schinkel, geboren 1781 in Neuruppin. Nach dem Tode des Vaters siedelte die Mutter nach Berlin über, wo sich der Sohn für das Baufach entschied. Seine Lehrer waren David Gilly († 1808) und dessen Sohn der geniale Friedrich Gilly († 1800), mit welchen ihn freundschaftliche Bande verknüpften und dessen geistiger Erbe Schinkel ward, auch in der Vorliebe für die antike Bauart. Er stieg im Staatsdienst bis zum Geheimen Oberbaurat, zum Professor und zum Oberlandesbaudirektor empor. Große Reisen führten ihn dreimal nach Italien, zweimal nach Frankreich und Paris, einmal nach England. Er starb 1841.

Kunst-
anlagen.

Schinkel war ein geistreicher, umfassend veranlagter Künstler, nicht bloß Architekt, sondern auch Maler, Ornamentist; auch für plastische Bilder machte er glückliche Entwürfe. Seiner innersten Natur nach scheint er eher für die Malerei talentiert gewesen zu sein als für die Architektur. Er liebte und übte die Malerei in Oel, Aquarell und Gouache, bis seine amtliche Stellung ihm fast keine Zeit mehr für die Palette ließ. Auf seinen Reisen in Italien, besonders auf der ersten (1803—1805) interessierten ihn, wie seine Tagebuchnotizen, Zeichnungen und raschen Entwürfe bekunden, die Landschaften weit mehr als die Werke der Architektur und diese fast nur wegen und in Verbindung mit der landschaftlichen Szenerie. Die Naturschönheiten entflammen ihn zu heller Begeisterung, während er feltener und viel kühler von der Architektur spricht. Seine idealen Landschaften (Fig. 1614) sind teilweise überfüllt, zeigen aber vorzügliche, entzückende Motive und eine reiche Phantasie, daselbe tritt noch mehr in den Theaterdekorationen hervor.

Mehr Ma-
ler als Ar-
chitekt.

Man gewinnt den doppelten Eindruck, daß Schinkel, wie gesagt, mehr Begabung für Landschafts- und Architekturmalerei als für Architektur besaß. Solange er Architektur in der Landschaft malt, ist er schwungvoll und reich an Motiven; sobald er architektonische Skizzen zur wirklichen Ausführung entwirft, wird er oft genug steif und langweilig, oder die günstige Wirkung hängt vom Gegenfatze ab, in welchen er sie zur Landschaft setzt. Der andere Eindruck ist, daß die hellenische Bauweise erst recht seiner Phantasie die Flügel beschnitt. Er giebt seinen hierhergehörigen Entwürfen die schönste Harmonie der Verhältnisse, Wohllaut und Anmut; er zeichnet die schönsten Säulen, Arkaden, Giebelfronten, aber es ist im ganzen eine spröde, gemessene, im Rhythmus gebundene Schönheit. Reizender, freier, bewegter wird Schinkel erst wieder, wenn er ins Malerische hinübergreifen darf, in den Entwürfen zu kleinen Landhäusern und Villen.



Fig. 1628. F. Gärtner: Die Ludwigskirche, München. Phot. F. Finsterlin.

Unzähligemale ward Schinkel als der Neubegründer echter Klassizität gepriesen und dies ihm als höchster Ruhmestitel zugesprochen. Auch in dieser Eigenschaft, als Hellenist, steht Schinkel nicht am Anfang, sondern am Ende einer Periode, denn er hat die klassizistische Baukunst der vorausgehenden Periode zur attischen idealisiert. Im übrigen war Schinkel seiner Naturanlage nach wohl weit eher Romantiker, Gotiker. Er entwarf und baute, neben klassischen Werken, gotisch bis in seine glänzendste Schaffenszeit hinein. Die Gotik war ihm die echt religiöse, erhabene und erhebende Architektur, wie er in seinen Ausführungen zum Entwurf des Mausoleums der Königin Luise darlegt. Die vollständige Umkehr zum Hellenismus ward ihm eigentlich schwer; er suchte nach Gründen, sie zu rechtfertigen. Er findet dieselben weniger in technischen, statischen, konstruktiven Vorzügen, als in moralischen Wirkungen, welche der harmonische, reine Hellenismus übt.

Schinkel
als Helle-
nist.

Schinkel kennt und fühlt die Unzulänglichkeiten des griechisch-attischen Stils gegenüber modernen Bauaufgaben, darum wollte er als echter Künstler sich keineswegs lediglich auf die Nachahmung einschränken. Er suchte daher immer, jeden Bau, — nicht nach einem Schema —, sondern neu aus den äußeren Bedingungen, besonders auch in Rücksicht auf die Umgebung, und aus den jedesmaligen Zwecken und Bestimmungen zu entwerfen. In der Konstruktion nahm er für die klassischen Bauten gotische Motive und Gedanken zu Hilfe. Als Vorbilder dienten ihm die wenigen Denkmale, die er vom reinen Atticismus der Blütezeit kannte. Die römische Baukunst galt ihm schon als Verfall und Entartung, die klassizistischen Denkmale der ihm vorangehenden Jahrzehnte als langweiliger Zopf. So bannte sich der Meister selbst in einen sehr engen Kreis von Vorbildern. Die Gotik hinwieder, in seinen Ideallandschaften schwungvoll und reich, wird in seinen Bauten und Entwürfen immer kühler, kahler, steifer, starrer und langweiliger, bis sie fast alle Eigenart verliert. Das kühne, von der wagemutigsten Phantasie des jugendlichen Mittelalters getragene gotische Ideal wird vom klassischen kühler, mehr auf dem Verstand und der Regel beruhenden Hellenismus berührt und stirbt an Erkältung und Blutarmut.

Auffassung
der Antike.

Was hätte Schinkel mit seinem regen Geiste, seinem unermüdlichen hohen, rei-

Äußere
Schränken.



1629. F. Gärtner: Das Siegesthor, München. Phot. F. Finsterlin.

nen Streben leisten können, wäre er nicht von Jugend an zwischen Hellenismus und Romantik hineingesetzt und auf die Nachahmung historisch gewordener, ausgelebter Stilformen angewiesen worden! Er ist ein recht sprechendes Beispiel, wie ein fruchtbarer Geist sich friedlos abquält, wenn er sich nicht frei seiner Eigenart und dem Drange einer Zeit, die ihre eigenen Ideale besitzt, hingeben kann, sondern seine Kunst von allerlei

gelehrten, antiquarischen, philosophischen Rücksichten und akademischen Fesseln abhängig macht.

Entwürfe. Schinkel war sehr reich an Baugedanken. Er entwarf sehr viel, aber sehr viel ist nicht zur Ausführung gekommen. Es ist nur zu verwundern, daß der Schmerz darüber ihn nie lahmgelegt, sondern daß er mit frischem, ja, mit höherem Mute an immer neue Aufgaben herangetreten ist. Eine andere hemmende Beschränkung legten ihm die jeweiligen verfügbaren öffentlichen Mittel auf. Selten konnte er in gediegenem Material bauen, sondern mußte sich mit Putz begnügen.

Dies führte ihm auf den Gedanken, den Backsteinbau wieder aufzunehmen, was ihm zum besondern Verdienste anzurechnen ist.

Die zwei bedeutendsten der von Schinkel ausgeführten Bauten sind das Schauspielhaus und das sogenannte alte Museum, beide in Berlin.

Schauspielhaus in Berlin. Im Jahre 1817 ging das alte Schauspielhaus auf dem Gendarmenmarkt in Flammen auf. Im folgenden Jahre erhielt Schinkel den Auftrag zum Neubau (vgl. Einschaltbild und Fig. 1615), 1821 wurde dieser eingeweiht. Die Aufgabe war schwierig, denn es sollten die alten Grundmauern benützt, ein Theateraal für 1600 Zuschauer geschaffen und für andere Zwecke, für einen Ball- und Konzertaal Räume erübrigt werden. Schinkel überwand alle Schwierigkeiten in glücklichster Weise. Die Fassade vereinigt Größe und Würde mit Harmonie und anmutvollem Rhythmus in der wechselreichen Silhouette. Der Konzertaal ist heute

noch der vornehmste Berlins; die Dekoration beschränkt sich auf Weiß mit Gold, sie übt die edelste Wirkung. Freilich ist sie nicht der Antike, sondern dem Barocco entlehnt. Der Museumsbau (vgl. Einschaltbild) wurde 1828 beendet. Die Vorhalle mit den achtzehn Säulen in der Front übt eine so edle, vornehme, weihevoll Wirkung, daß sich ihr wohl niemand entziehen kann. Aber freilich eine organische Verbindung zwischen der Fassade und der Konstruktion und den Zwecken des Baues besteht nicht. Den Mittelpunkt der großen Anlage bildet die Rotunde, ein hoher, weiter Kuppelbau. Die innere Aus-

stattung ist ebenso einfach wie geschmackvoll. Für die Vorhalle entwarf Schinkel in Gouache die Skizzen (Schinkelmuseum, Charlottenburg) zu Wandgemälden, „Jupiter und die neue Götterwelt“, „Entwicklung des Lebens auf der Erde“; sie wurden unter Cornelius' Leitung ausgeführt, gehören aber nicht zu des Meisters glücklichsten Eingebungen. Reines klassisches Gefühl spricht aus dem neuen Wachgebäude in Berlin: ein ernster dorischer Portikus führt zum kastellartigen Bau mit vier massigen Ecktürmen. Statt Triglyphen setzte er Viktorien in den Fries. Von



Fig. 1630. D. J. Ohlmüller: Die Marienhilfskirche in der Au, München. Phot. F. Finsterlin.

Das Museum.

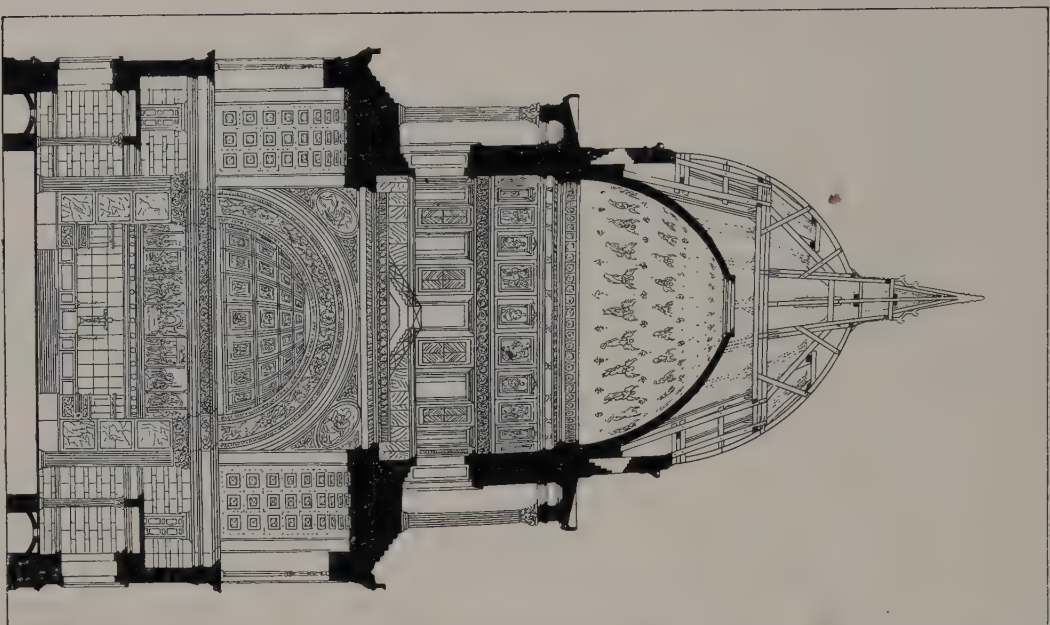
Wachgebäude.

ARCHITEKTUR DES HELLENISMUS UND DER ROMANTIK.



K. F. SCHINKEL: ALTES MUSEUM UND SCHAU SPIELHAUS; F. A. STÜLER: NEUES MUSEUM, UND J. H. STRACK: NATIONALGALERIE, BERLIN.
Nach Photographien der Photogr. Gesellschaft, Berlin, und von Stengel & Co., Dresden.

ARCHITEKTUR DES HELLENISMUS UND DER ROMANTIK.



SCHINKEL: QUERSCHNITT, GRUNDRISS UND ÄUSSERES DER NIKOLAIKIRCHE IN POTSDAM.

Nach Schinkel, Sammlung archit. Entwürfe, und Phot. der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

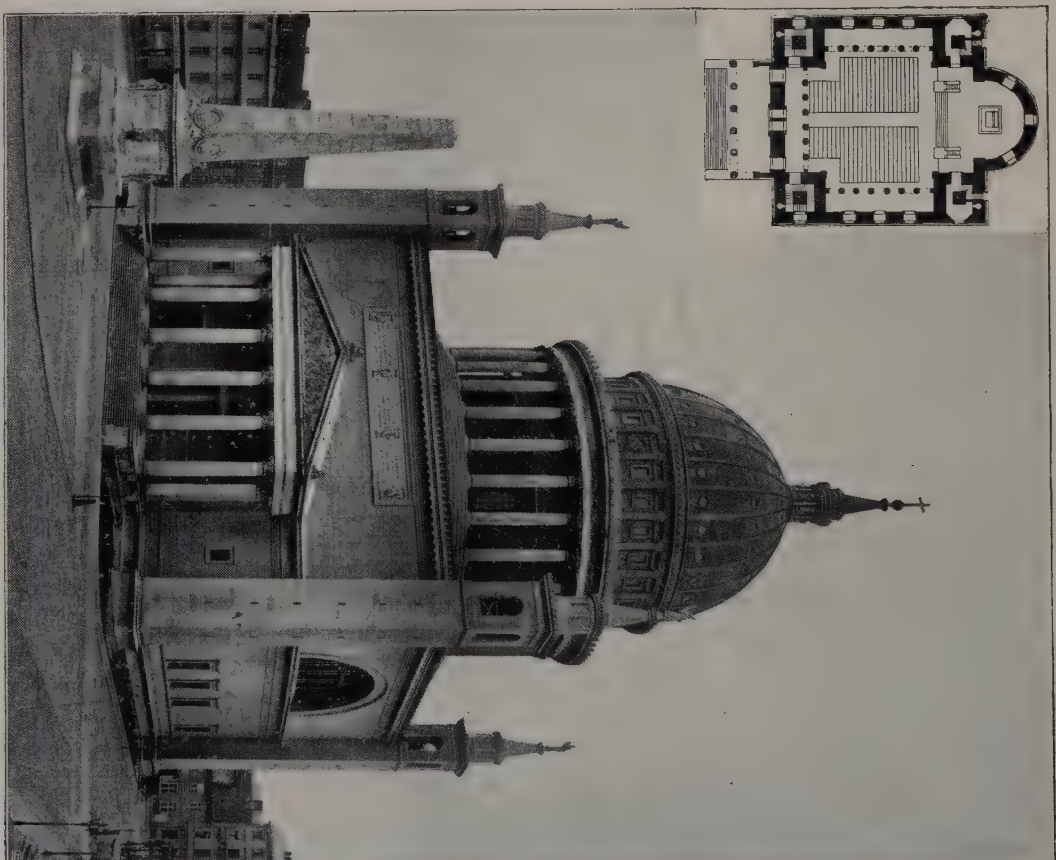




Fig. 1631. G. F. Ziebland : Inneres der Basilika St. Bonifaz, München. Phot. F. Finsterlin, München.

Palästen, in welchen Schinkel sich der Frührenaissance nähert, sind die schönsten das Schloß Krzescowice des Grafen Potocki und der Redernsche Palaß in Berlin. — Durch malerische Anlage zeichnen sich besonders aus: ein Lusthaus (Fig 1617 und 1618) in der Nähe von Potsdam, das Gesellschaftshaus im Friedrich Wilhelmsgarten in Magdeburg, Charlottenhof bei Potsdam, das Landhaus des Prinzen Karl in Glienicke etc. — Unter den Werken Schinkels, welche Entwürfe geblieben, befinden sich vorzüglichste Leistungen, so das Projekt zu einem Palais des Prinzen Wilhelm und die zwei großen Entwürfe zur fürstlichen Residenz, alle drei im klassischen Stil. Im Jahre 1834 vollendete er die Zeichnungen zu einem Schloß auf der Akropolis in Athen für König Otto. Wie schön der Bau im hellenischen Sinne gedacht war, so ist es kaum zu bedauern, daß er neben den Trümmern aus Athens Blütezeit wegen Wassermangels auf der Höhenfläche nicht ausgeführt wurde, abgesehen davon, daß er dem Bedürfnis kaum genügt hätte. Zum Höchsten, zum künstlerischen Testament begeisterte unsern Meister ein Auftrag der Kaiserin von Rußland, einer Tochter der Königin Luise, im Entwurf zum Schloß Orianda am Meere in der Krim. Woltmann sagt davon: „Alles ist hier verwertet, was die weitererschreitende Wissenschaft an neuer Kenntnis der hellenischen Formen gewonnen. Reiner und vollendeter hat niemals ein moderner Geist in seine Welt die griechische Schönheit hineingezaubert und alle Pracht südlicher Natur, tiefblauen Himmel und endloses Meer in einen Wohlklang gefügt.“ Die herrliche Leistung fand in St. Petersburg sehr wenig Beachtung; eine Perlmutterdose war seine Belohnung.

Im protestantischen Kirchenbau, für den er besonders den gotischen Stil (Fig. 1616) und eine sehr gemischte Renaissance herbeizog, hat Schinkel wenig Originelles geleistet. Für die Form der Predigtkirche zeigte er wenig Sympathie, sondern hielt sich an die Planlinien des katholischen Gotteshauses, betonte sogar die Dreischiffigkeit und den Chor sehr stark. Wohl die edelste Leistung ist die Nikolai-

Paläste.

Villen.

Entwürfe.

Kirchen-
bauten.

kirche in Potsdam (vgl. Einschaltbild), ein quadratischer Zentralbau, von einer hohen Kuppel überragt, deren Untergeschoß von einer schönen Säulenreihe umkreist wird. Sie wurde 1830—1837 von Perlius, Stüler und Prüfer erbaut, die Kuppel erst 1842 bis 1850; die vier Ecktürmchen gehörten nicht zum Plane Schinkels.

Fr. A. Stüler.

Unter den Schülern und Nachfolgern Schinkels lebte sich der Klassizismus aus. Friedrich Wilhelm IV. liebte die Kunst, hatte viel Verständnis für dieselbe und zeichnete besonders gerne selbst architektonische Entwürfe. Sein bevorzugter Baumeister war Friedrich August Stüler (1800—1865) aus Mühlhausen in Thüringen. Er bildete sich nach Schinkel und auf größern Reisen und entwickelte sodann weit über Berlin und Preußen hinaus im religiösen und im Profanbau eine sehr umfangreiche Thätigkeit. Seine bedeutendsten Bauten in Berlin gingen auf erste Skizzen des Königs zurück. In den Jahren 1845—1852 führte er über dem Haupteingang des königlichen Schlosses die hohe schöne Kuppel mit der in ihrer Ausstattung allerdings sehr bunten Kapelle aus. Hinter dem alten Museum baute Stüler 1843—1855 das neue

Neues Museum.

Museum (vgl. Einschaltbild); als Glanzpartie dachte man sich das Treppenhaus, dessen Wände mit den großen Bildern Kaulbachs geschmückt wurden; trotz der Größe besitzt es in keiner Weise die feierliche Weit- und Großräumigkeit, die der Barock solchen Anlagen gab. Der großartigste Bau sollte die Nationalgalerie (vgl.

Forum Fridericianum.



Fig. 1634. J. M. Knapp und Chr. F. Leins: Der Königsbau, Stuttgart. Phot. Stengel & Co., Dresden.



Fig. 1632 und 1633. H. Hübsch: Grundriß und Aeußeres der evang. Kirche, Freiburg i. B. Nach H. Hübsch, Bauwerke, und nach Phot. G. Röbcke.

Einschaltbild) werden. Wie unglücklich man zu Werke ging, weil man sich steifte, ihr die Form eines griechischen Tempels zu geben, ist schon in der Einleitung gesagt worden. Die antiquarische Liebhaberei ging aber noch weiter. Der Tempel sollte der Mittelpunkt eines Forums, des Forum Fridericianum sein (Fig. 1619); da

die römischen Fora durch Mauern mit Säulengängen vom Straßenverkehr abgeschlossen waren, so sollte auch der Berliner Pseudoperipteros im weiten Umkreise von teils einfachen, teils doppelten Säulenwandelgängen umgeben werden, welche praktisch ziemlich wertlos sind, dafür die Beleuchtung z. B. der unteren Säle des neuen Museums beeinträchtigen. — Ein anderer Schüler Schinkels, Johann Heinrich Strack (1805—1880) aus Bückeburg, war ebenfalls viel beschäftigt. Von ihm stammen die Petrikirche und die riesige Siegessäule vor dem Parlamentsgebäude, in deren Kannelierungen sechzig vergoldete Geschützrohre befestigt sind (!), sie macht seinem Namen wenig Ehre. — Ludwig Perfius (1804—1845) entwarf die Friedenskirche in Potsdam in der Form einer altrömischen Basilika (Fig. 1620); sie verdankt die poesievolle Wirkung dem Grün der Umgebung und dem Wasser, in dem sie sich spiegelt. Auf August Soller (1805—1853) geht die wirkungsvolle katholische Garnisonskirche St. Michael (Fig. 1621 und 1622) zurück, in welcher romanisierende und Renaissanceformen sich durchdringen. — Bei Charlottenhof im Park von Sanssouci ließ der König allerlei idyllische Kleinbauten aufführen wie eine römische Pforte, Winzerhäuschen, ein antikes Atrium, Rundtempel, Türme, Bauernhäuschen u. f. f. Natürlich spielte eine antike Erinnerung mit hinein: die Anlagen sollten an die Villa Hadrians in Tibur erinnern, allein es ist alles wirklich zu spielend und mit zu viel Ersatzmitteln ausgeführt, um vor dem Gedanken an das Tiburtinum nicht zu verblaffen. Einzig aus der von L. Heffe entworfenen Orangerie (Fig. 1623) weht ein Hauch größern römischen und florentinischen Wurfs.

b. München. — Die Anregungen zum hellenischen Klassizismus gingen hauptsächlich von Berlin aus; allein in der Ausführung von Werken dieser Stilgattung eilte München lange voraus, schuf weit mehr und in viel monumentalerer Weise, während an der Spree das Sparsystem Kunst und Künstler darniederhielt. In München waltete eben ein hochherziger, für die Kunst begeisterter Fürst, Ludwig I. (geb. 1786, König 1825—1848, † 1868). Schon als Kronprinz brachte er für die Kunst die großmütigsten Opfer. Seiner geistigen Anlage nach war Ludwig I. weit eher Romantiker als Klassizist, aber in seinen Kunstansichten war er überhaupt unselfständig, schwankend und konnte sich für alle Stilrichtungen begeistern. Man hat ihm die künstlerischen Launen zum Vorwurf gemacht, aber sie lagen ja auch in der Zeit. Der königliche Bauherr hat gerade hierdurch in den verschiedenen Gebieten die mächtigsten Anregungen gegeben, als an den übrigen Höfen die Kunst noch sehr im argen lag. Im ersten Anlauf ward in den verschiedenen Stilbauten allerdings nicht das Stilrichtige geschaffen, aber

Sieges-
säule.

L. Perfius.

A. Soller.

Bauten in
Sanssouci.

L. Heffe.

München.

Ludwig I.



Fig. 1635. J. F. Eifenlohr: Der Bahnhof, Freiburg B. Phot. G. Röbbcke.

der Anstoß zu vertiefterm Studium gegeben. Am denkbar schlimmsten stand es mit dem gänzlich verwilderten, entarteten und verkommenen Kunsthandwerk; dieses bedurfte vor allem der Schulung und Bildung. Wenn in den ersten Werken in der äußern und mehr noch in der innern Ausstattung vieles bunt, plump, großsprecherisch aussieht, so ist dies geschichtlich leicht erklärlich und fordert eine milde Beurteilung. Wird das Walten Ludwigs als schulbildend aufgefaßt, so hatte es auch sein Gutes, daß er Baudenkmale, die ihm besonders gefielen, genauer oder freier nachahmen ließ. Sehr zu beklagen ist dagegen die Hast, womit er seinen Architekten viele Bauaufgaben auf einmal übertrug, und die Ungeduld, womit er alles auf einmal fertig sehen wollte. Dem Künstler blieb nicht Zeit, seine Gedanken zur künstlerischen Vollreife zu führen, und auch in der technischen Ausführung mußte manches übereilt werden. Trotz dessen sind die Verdienste Ludwigs I. nicht hoch genug anzuschlagen; er machte München zur ersten deutschen Kunststadt.

L. Klenze.

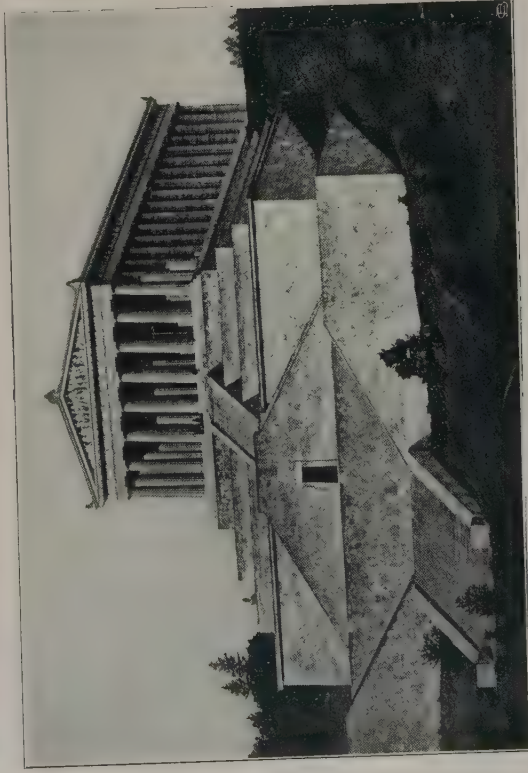
Der Vertreter der klassischen Richtung in München ist Leo von Klenze (1784—1864), der Abstammung nach ein Mecklenburger, geboren in Bockenem bei Hildesheim, ein Schüler des jungen Gilly und Mitstreber Schinkels in Berlin, Jünger Durands und Perciers am Polytechnikum in Paris, wo er vom französischen Klassizismus berührt wurde, den er, besonders wo es sich um innere Ausstattung handelte, nie mehr los ward, und der zeitlebens seine Schwäche blieb. Große Reisen bereicherten seine Denkmalkenntnis und gaben ihm ein feines, weltmännisches Wesen. In Italien, das er sechszwanzigmal besucht haben soll, interessierten ihn besonders die altklassischen Denkmale in Pästum und auf Sizilien. Drei Jahre lang war er Hofarchitekt des Königs Jérôme in Kassel, 1814 wurde er vom Kronprinzen Ludwig nach München berufen und stieg in der Folge bis zum Oberbaurat, Hofbauintendanten und Referenten im Ministerium für alle Kultusbauten empor.

Klenzes
Kunst-
richtung.

Klenze war überzeugter Hellenist, er ward es immer mehr, je öfter er Griechenland besuchte. Im Jahre 1814 kam er das erste Mal dahin, als es sich um den Bau der Glyptothek handelte, 1823 begleitete er den König Otto nach Athen; zehn Jahre später war er noch einmal dort. Klenze war aber nie engherziger Hellenist und Stilist, sondern verwob auch römische Bauformen in seine Entwürfe. Nicht Genialität und reiche Erfindungsgabe lagen in seinem Talent, sondern Sinn für schöne, gefälligste Verhältnisse, Glück in der Verwendung bestehender Vorbilder, großes Geschick im Schaffen zweckdienlicher Räume. In diesen Beziehungen übertraf Klenze den Berliner Schinkel.

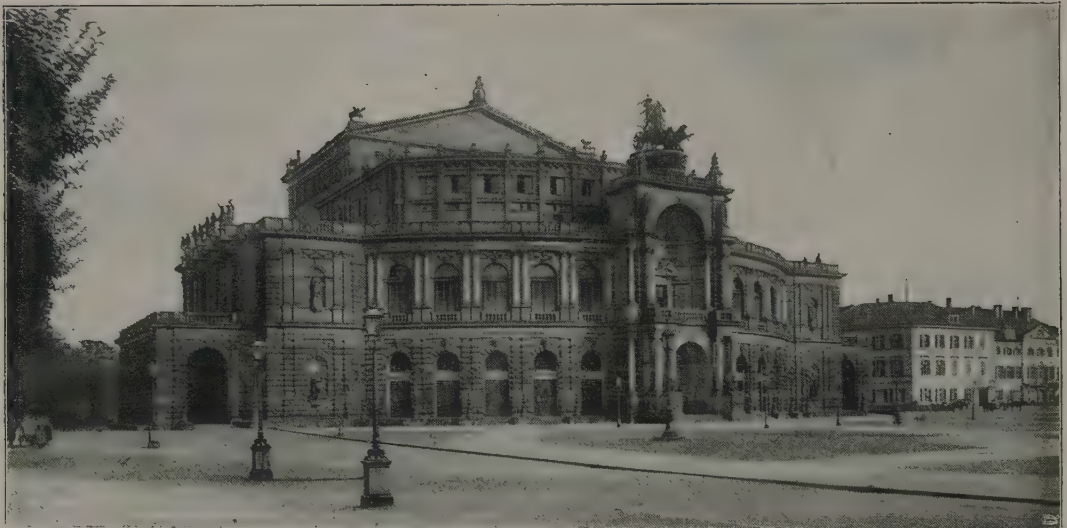
Glypto-
thek.

Klenze stand lange Zeit zuvörderst in der Gunst des Königs, er wurde mit Aufträgen überhäuft. Heben wir einige der bedeutendsten Werke heraus. Gleich das erste ist alles in allem das beste, die Glyptothek (1816—1830), die Galerie für die antiken Skulpturen (vgl. Einschaltbild). Die vier Flügel umschließen einen quadratischen Hof, von dem aus die vierzehn Säle beleuchtet werden. Am Eingang erhebt sich eine achtsäulige jonische Tempelfront. Die sich anschließenden Flügel sind sehr einfach gehalten; statt der Fenster sind Nischen römischer Form mit Statuen angebracht, das Ganze atmet einfache, reine, sich selbst genügende Anmut. Die innere Raumdiseposition, ebenfalls römischen Schnitts, blieb mustergiltig für ähnliche Anlagen. Die Hauptfassade ist in Kalkhauftein von marmorgelblicher Farbe gebaut. Die Innenräume sind an den Decken mit Kassetten und Stuckornamenten, an den Wänden mit Stuckmarmorplatten ausgelegt. Die Dekoration ist, wie in spätern Bauten, Klenzes schwache Seite. Deutscher Größe und deutschem Heldentum wünschte König Ludwig schon 1814



L. VON KLENZE: DIE GLYPTOTHEK UND DIE RUHMESHALLE, MÜNCHEN; ÄUSSERES UND INNERES
DER WALHALLA BEI REGENSBURG.
Nach Phot. von F. Finsterlin, München.

ARCHITEKTUR DES HELLENISMUS UND DER ROMANTIK.



FR. BÜRKLEIN: DIE MAXIMILIANSSTRASSE IN MÜNCHEN; G. SEMPER: DAS HOF-
THEATER IN DRESDEN UND DAS POLYTECHNIKUM IN ZÜRICH.

Nach Phot. von F. Finsterlin, München, Stengel & Co., Dresden, und Gebr. Wehrli, Kilchberg.

ein Denkmal, eine Walhalla (vgl. Einschaltbild) zu stiften; 1821 wurde Klenzes Plan gebilligt, 1830 der Grundstein gelegt, 1842 erfolgte die Einweihung. Der Bau stellt einen dorischen Peripteros aus hellgrauem Tiroler und Untersberger Marmor dar, 74 m lang, 35 breit, 29 hoch. Er erhebt sich in der Nähe von Regensburg 87 m über der Donau und fügt sich mit den großartigen Terrassen- und Treppenanlagen entzückend schön dem Landschaftsbilde ein. Der große Eindruck des gewaltigen Innenraumes wird durch die bunte und unruhige Ausstattung beeinträchtigt. Wie die altdeutschen Größen ihre Walhalla in griechischem Stil, so sollten die bayerischen ihre klassische Ruhmeshalle (vgl. Einschaltbild) haben (1843—1853), einen dorischen Hallengang in Hufeisenform auf der Sendlinger Höhe bei München. Ueber einem hohen Sockel tragen 48 Säulen den leichten, anmutsvollen, gefälligen, in reinen Formen aus-

geführten Bau. Die riesige Statue der Bavaria vor demselben thut ihm großen Eintrag, denn sie erdrückt die Halle. König Ludwig erglühete nicht nur von Begeisterung für die altklassische hellenische Kunst, sondern auch für die Freiheit des modernen griechischen Volks. Er gab ihm seinen Sohn Otto als König, und die Propyläen (Fig. 1624), das Prachtthor auf dem Königsplatz, sollten diese geschichtliche Erinnerung, die

Verbindung des bayerischen Königshauses mit Hellas, verewigen. Sechsfaulige gewaltige Giebelfronten umrahmen die Thorhalle der mittleren Durchfahrt. Zu beiden Seiten erheben sich massige Türme, ägyptischen Pylonen nicht unähnlich. Es ist eines der eigenartigsten, reifsten Werke Klenzes; seine Vorbilder waren das Dipylon in Athen und ein Thor in Messina. Am Tage nach der Eröffnung der Propyläen traf König Otto ruhmlos wieder in München ein! Klenzes Name ist noch mit einem klassischen Ruhmesdenkmal verbunden, mit der Befreiungshalle (Fig. 1625) bei Kehlheim. Ludwig bestimmte sie in glühender Vaterlandsliebe der Erinnerung an die Freiheitskämpfe 1813—1815. Das Denkmal war Gärtner übertragen worden (1842), nach dessen Tod rückte Klenze für ihn ein. Vom ersten Plan blieb nicht viel mehr als die mächtige Rotunde mit 51 m Durchmesser und 58 m Höhe. Klenze gliederte das Aeußere mit achtzehn Strebepfeilern, auf denen Viktorien stehen, und mit 6,5 m hohen Kandelabern; über den Viktorien ist ein von 54 Säulen getragener Rundgang ausgespart, dann folgt erst noch eine Attika, über der sich die Kuppel in Zeltform schließt, aus der der Innenraum beleuchtet wird. Die Halle erinnert an römische Prachtgräber. An sich wenig reizvoll, krönt sie in sehr



Fig. 1636. B. A. Demmler: Das Residenzschloß, Schwerin.
Phot. Stengel & Co., Dresden

Walhalla.

Ruhmes-
halle.

Propyläen.

Befrei-
ungshalle.

wirkfamer Weise den Michaelsberg. Daß man für urdeutsche, heimatliche Ruhmesdenkmale die Bauformen in Hellas und Rom suchte, — dieser Widerspruch beunruhigte wenig, ebenfowenig, wie fremdartig die Propyläen im modernen Stadtbilde sich anfehen. Unter Klenzes übrigen Stilbauten ragt die

Alte Pinakothek.

Alte Pinakothek (1826—1836) hervor, ein 125 m langes, 27 m breites Rechteck mit Querbauten an den Schmalseiten. Die Fensterbehandlung des untern Stockwerks und die Loggien mit den jonischen Halbfäulen des Hauptgeschosses sind eine Anleihe bei Bramante. Was man auch fagen mag, es ist doch nach der öden klassizistischen Zeit wieder ein großartiger Hochrenaissancepalast. Der gleichzeitig (1826—1835) ebenfalls von Klenze in grügelbem Sandstein aufgeführte Königsbau (Fig. 1626) ist eine Nachbildung des Palazzo Pitti in

Der Königsbau.

Florenz, eine geschickte Uebersetzung in zahmere Formen und in einen weichern Rhythmus, der zur Umgebung stimmt. Um dieselbe Zeit (1827—1837) baute Klenze auch die Allerheiligen-Hofkirche. Sie entstand zunächst aus dem Eindruck, den die Cappella Palatina in Palermo auf den König gemacht, doch wurde mehr von S. Marco in Venedig entlehnt. Das Aeußere zeigt italienische romanisierende, das Innere byzantisierende Formen. Das letzte wirkt nicht nur äußerst günstig durch die schönen Verhältnisse, sondern mehr noch durch die reine, religiöse Stimmung, in welcher Architektur und Malerei harmonisch zusammenklingen, und durch die ruhige, sanfte Beleuchtung; alle Fenster sind durch die Emporen dem Auge des Beschauers entzogen. — Im Jahre 1838 wurde Klenze vom Kaiser Nikolaus nach St. Petersburg berufen; seither ging er von München aus noch oftmals dahin, da er am Bau der Isaakskirche beteiligt war und 1840 bis 1852 die Gemäldegalerie der Eremitage (Fig. 1627) und zwar ebenfalls in dem den Bedürfnissen wenig entsprechenden griechischen Stile ausführte.

Klenze in Petersburg.

Isaakskirche, Eremitage.

Fr. Gärtner.

Noch williger ging auf die Neigungen des Königs Ludwig Friedrich Gärtner (1792—1847) aus Koblenz ein. Im Jahre 1820 begann er seine Thätigkeit in München. Er brachte vom Rheine die Begeisterung für die beiden romantischen Stile des Mittelalters mit, allein seine Kenntnis des Romanischen und der Gotik war oberflächlich, äußerlich. Seine „romanische“ Ludwigskirche (1829 bis 1843) ist im Aeußern (Fig. 1628) steif und trocken, im Innern öde, ohne romanische Konstruktion und einheitliche Formenbildung und vollends ohne eine Spur romanischer Stimmung. Ebenso sind seine „romanischen“ Paläste, die Bibliothek, die Universität u. f. f. In der Feldherrenhalle hatte er die Loggia dei Lanzi in Florenz zu kopieren; ihre Uebersetzung nach München hatte keinen andern Zweck, als die Ludwigsstraße kümmerlich abzuschließen als Gegenüber des Siegesthores (Fig. 1629), welches aus weiter Entfernung sehr günstig wirkt, in der Nähe aber die

Ludwigskirche.

Bibliothek, Feldherrenhalle.

Siegesthor.



Fig. 1637. J. G. Müller: Die Altlerchenfelderkirche, Wien. Phot. J. Wiha, Wien.

feinere Durchbildung vermiffen läßt; es ift dem römifchen Konftantinsbogen nachgebildet.

In den Jahren 1831—1839 erhielt München in der Vorftadt Au die erfte neugotifche Kirche Mariahilf (Fig. 1630) durch Daniel Joseph Ohlmüller (1791 bis 1839) aus Bamberg. Sie hat die Form einer Hallenkirche und ift aus Backstein mit Haufteingliedern aufgeführt. Die Gefamterfcheinung des Aeußern und Innern ift fehr günstig und erhebend, obwohl die Formenbildung noch zaghaft, die Gliederung fchwächlich erfcheint. Man fand eben erft noch im Beginne der Studien der mittelalterlichen Baudenkmale. Endlich wollte der König dem Apostel der Deutfchen St. Bonifaz ein Denkmal gründen und zwar in der altchriftlichen Stilform. So entftand die Bafilika (1835—1850) in Ziegelrohbau, die Kirche (Fig. 1631) des zugehörigen Benediktinerklofters. Der Erbauer, Georg Friedrich Ziebland (1800—1873) aus Regensburg, nahm römifche Denkmale, befonders S. Paolo fuori le mura, zu Vorbildern, mifchte aber romanifche Motive in die altchriftliche Formenfprache. Das weihevoll, groß und ernft wirkende Innere wird durch 64 fieben Meter hohe Granitfäulen in fünf Schiffe geteilt. Die Decke zeigt das reich polychromierte Sparrenwerk der Dachkonftruktion. Ein Querschiff fehlt. August Voit (1801—1870) baute unter anderm im „romantifchen“ Stil die fehr unerfreuliche Neue Pinakothek, während fein Glaspalaft ein fehr praktifcher Nutzbau ift. Ludwig Lange (1808—1858), anfangs Romantiker, ging zur Renaissance über und baute das Museum in Leipzig.

D. J. Ohlmüller.
Mariahilf-
kirche.

Bafilika.
G. Fr. Ziebland.

A. Voit.

L. Lange.

Da man die hiftorifchen Stile wie aus einem Musterbuche herausgriff, fo kann es nicht auffallen, daß einmal einer auf den Gedanken geriet, ein ganz neues Muster zu erstellen. Der König Max II. wünfchte für die Neubauten der Maximiliansftraße eine Bauweise, deren ftilbildende Elemente die Verbindung des Vertikalismus der Gotik mit der ruhigen Maffenwirkung des Architravbaues, in der Konftruktion und Formengebung der Anfnuß an die neuzeitlichen technifchen und wiffenschaftlichen Fortfchritte und im Ornament die Verwendung heimifcher Pflanzen- und Tierformen fein würde. Der Architekt Friedrich Bürklein (1813—1872) aus Burk in Mittelfranken gab fich für das Kunftftück her, das

Maximilians-
ftil.

Fr. Bürklein.

felbftverftändlich mit einem völligen

Fiasko endigen mußte. Die betreffenden Bauten an der Maximiliansftraße (vgl. Einfnaltbild) erfcheinen öde, flach, charakterlos und ftehen zu den praktifchen Bedürfniffen vielfach im Widerfpruch. Ein echter Stil ift eben nur das Ergebnis einer langen Kulturentwicklung.



Fig. 1638. E. van der Nüll und S. von Siccardsburg: Loggia der Hofoper, Wien. Phot. Römmler und Jonas, Dresden.

Auch Friedrich Wilhelm IV., welcher sonst mit Verständnis architektonische Entwürfe zeichnete, hatte zuweilen stilbildende Einfälle.

Auch in den übrigen deutschen Städten finden wir Klassizismus und Romantik, zumal Gotik, nebeneinander, bis auch die Renaissance wieder Heimatrecht zu gewinnen sucht. In Stuttgart herrscht noch der ältere Klassizismus. Diefem gehört das von Giovanni de Salucci 1829 vollendete Schloß Rosenstein an, ferner Georg Gottlieb Barths (1777—1848) Museum der bildenden Künste etc. Christian Friedrich Leins (1814—1892) vollendete den von J. M. Knapp (1793—1856) begonnenen sogenannten Königsbau (Fig. 1634), dessen untere Räume Bazare, das Obergeschoß große Säle umschließen; dem Gebäude ist fetsamerweise eine Kolonnade von sechsundzwanzig jonischen Säulen, unterbrochen von zwei vierfäuligen Prostylen, vorgelegt. Die Johanniskirche baute er im gotischen Stile. Seiner Neigung und tüchtigen Schulung nach war Leins italienischer Renaissanceist. Von seinem edlen Geschmacke in dieser Richtung zeugen die königliche Villa in Berg (1846—1853), das Palais Weimar, die Villa Zorn, der Festsaal der Liederhalle, viele Privathäuser etc. Ein zierliches Kuriosum ist die Wilhelma, die vom König Wilhelm I. im maurischen Stil durch Karl Ludwig Zanth (1796—1857) erbaute (1842—1851) Villa bei Kannstadt. — In Karlsruhe hatte Friedrich Weinbrenner (1766—1826) eine vernüchtere klassizistische Richtung vertreten, sein Schüler Heinrich Hübsch (1795—1863) widmete sich mit Begeisterung dem eifrigen und gründlichen Studium der altchristlichen und romanischen Architektur und bildete sich daraus einen in den Verhältnissen, in den Konstruktionsweisen besonders der Decken und Türme und auch in den ornamentalen Formen modernisierten altchristlich-romanischen Stil. Unter seinen Profanbauten sind das Finanzministerium, das Polytechnikum, die Kunsthalle, das Theater, ferner die Trinkhalle in Baden-Baden zu nennen, unter den Kirchen (Fig. 1632 und 1633) die Neubauten in Bühlerthal, Ludwigshafen, St. Georgen, Bulach, Stahringen, Rothweil etc. Durch seine Restauration gewann das Innere des Speierer Doms das modern elegante Aussehen. Derselben Stilrichtung huldigte auch Jakob Friedrich Eifenlohr (1805—1854), er wandte sie besonders auf Bahnhofbauten (Freiburg i. Br. [Fig. 1635]) an. Weinbrenners trockenen Klassizismus übertrug Georg Moller (1784 bis 1852) nach Darmstadt (Hoftheater, katholische Kirche). — In Köln spannte die Restauration und die Vollendung des Domes alle Kräfte an. Schon unter dem Drucke Napoleonscher Gewaltherrschaft, seit 1807, mit dem Aufschwung des nationalen Selbstgefühls nach den Freiheitskriegen erwachte wieder das Interesse für das große, geschändete Baudenkmal. Aug. Wilhelm Schlegel, J. Görres, G. Forster, F. F. Wallraf, die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée wurden nicht müde, den Zeitgenossen die Bedeutung des Bauwerks in die Erinnerung zu rufen. Der König Friedrich Wilhelm III. erwies sich als hochherzigsten Förderer für die Wiederherstellung und den Ausbau des Doms. So begann man denn mit der Restauration des Chors unter Fr. Adolph Ahlerts keineswegs einsichtsvoller Leitung. Nach seinem Tode 1833 trat der tüchtigere Ernst Zwirner an dessen Stelle. Die Weihe des neuhergestellten Chores erfolgte 1842. Sofort ging es an den Ausbau des Langhauses, das 1863 dem Gottesdienste übergeben wurde. In die Domleitung war indeffen nach Zwirners Ableben (1861) Richard Voigtel eingetreten, dem vorzüglich die Vollendung der Westtürme zufiel. Am 14. August 1880 wurde das letzte Stück der Kreuzblumen emporgezogen; am folgenden 15. Oktober fand die Vollendungsfeier statt. — K. Alexander Heideloff (1788



Fig. 1639. G. Semper: Das Stadthaus, Winterthur. Phot. Wehrli, Kilchberg.

1856), die gotische Christuskirche. Sein tüchtigstes Werk ist das von seinem Schüler Edwin Oppler (1831—1880) vollendete Schloß Marienburg bei Nordstemmen.

Wo man in Neubauten zur Renaissance griff, wurde fast ausschließlich die italienische Stilnüance bevorzugt. Eine Ausnahme machte der tüchtige Georg Adolf Demmler (1804—1886) beim Residenzschloß in Schwerin (1844—1858). Er hielt sich frei an französische Vorbilder der Renaissance, besonders an Chambord. Er suchte, strenge Gesetzmäßigkeit mit malerischer Wirkung, Größe mit ornamentalem Reichtum zu verbinden; es ist eine bedeutende Leistung; im einzelnen mag die künstlerische Freiheit zu weit gedehnt worden sein (Fig. 1636).

Der Uebergang zur glänzenden Entfaltung der neuen Architektur vollzog sich in Wien. Das Bauwesen lag seit den Napoleonischen Kriegen sehr im argen und unter bürokratischer Bevormundung bis in die vierziger Jahre hinein. Eine Reihe junger, strebsamer Künstler forderte auch für die Kunst Luft und Freiheit. Der erste, welcher den Bann durchbrach, war ein junger, geistreicher Schweizer, J. Georg Müller (1822—1849) von Mosnang (St. Gallen). Er hatte Italien bereist und daselbst viel gezeichnet und studiert. In Wien war 1847 dem erbgefeffenen Hofbaurat Paul Sprenger die neue Altlerchenfelder Kirche übertragen worden, die Fundamente erhoben sich bereits bis zur Sockelhöhe. Auf das Betreiben der jungen Stürmer wird ein neuer Wettbewerb ausgeschrieben, und der Neubau sodann Müller zugesprochen. Das war die erste Bresche im alten System. Müller starb brustkrank schon 1849, allein der von ihm entworfene Bau (Fig. 1637) wurde von Franz Sitta ausgeführt. Müller lehnte sich überwiegend an oberitalienische romanische Bauten an, verfuhr aber mit künstlerischer Freiheit, was bei den Theoretikern natürlich Tadel und Widerspruch hervorrief. Für die innere dekorative Ausstattung fand Müller einen ebenbürtigen, geistesverwandten Nachfolger in Eduard van der Nüll (geb. 1812). Dieser und sein unzertrennlicher Lebensgefährte und ihn ergänzender, mehr in der Konstruktion geübter Fachgenosse Siccard von Siccardsburg (geb. 1813, beide starben 1868), halfen mit, den neuen Ideen zum Siege zu führen. Auch sie hatten die weitere künstlerische Ausbildung in Italien gesucht. Ihr erstes Hauptwerk ist das große Außenviereck und die Kommandantur des Wiener

bis 1865), Architekt und Maler in Nürnberg, verfuhr bei der Restauration gotischer Kirchen in noch trockener und taftender Weise. — In Hannover huldigte G. L. Fr. Laves (1788 bis 1864) einer antikisierenden Richtung, ebenso entschieden trat dagegen Konrad Wilhelm Hafe (1818 bis 1902) für die beiden mittelalterlichen Stile ein: von ihm das Provinzialmuseum im romanisierenden Stil (1853 bis

Nürnberg.

Hannover.

G. Laves.

K.W.Hafe.

Schloß
Marienburg.

G. A.
Demmler.
Residenz in
Schwerin.

Wien.

J. G. Müller.

Altlerchen-
felder-
kirche.

Fr. Sitta.

E. van der
Nüll.

S. von Sic-
cardsburg.

Arfenal. Hofopern-
haus. Arfenals im vorherrschend romanischen, aber frei behandelten Stil. Später bauten sie das Hofopernhaus (Fig. 1638) in einer aus Renaissance und Barocco gemischten, glänzenden Bauweise. Ueber beide Werke ging die schonungslofefte Kritik nieder. Die Folgezeit urteilte richtiger und gerechter und erkannte deren hohe Vorzüge an. In der Grundrißbildung des Opernhauses waren die Künstler vielfach gehemmt; trotz dessen ist die Hauptfassade mit der Loggia von imponanter Wirkung, das Innere, besonders der Theatersaal, von unvergleichlicher Pracht und höchster technischer Vollendung und Zweckmäßigkeit.

G. Semper. Studien. Reifen. Um die Entwicklung der Baukunst erwarb sich ein anderer Baukünstler durch seine theoretischen und bautechnischen Leistungen hohe Verdienste, Gottfried Semper (1803—1879) aus Altona. Seine Thätigkeit in Wien gehört allerdings erst der folgenden Periode an. Erst studierte er — ein wild genialer Junge und Student — die klassischen Sprachen, dann kurze Zeit die Rechte, hierauf höhere Mathematik, Geschichte, klassisches Altertum. Am liebsten hätte er sich dem Ingenieur- und Kriegsbau gewidmet, auf den Wunsch der Eltern vertauschte er es gegen das Studium der Zivilarchitektur, arbeitete eine Zeitlang bei Gärtner, hierauf bei Gau in Paris. Dann folgten Studienreisen in Südfrankreich, in Italien, Sizilien und Griechenland. Darauf ging er nach Berlin; Schinkel erkannte sogleich seine geniale Begabung und erwirkte ihm die Berufung als Professor der Architektur nach Dresden.

Künftleri-
sche An-
sichten. Semper hatte eine tief eingewurzelte Abneigung gegen die mittelalterlichen Stile, er betrachtete sie als den Ausfluß der kirchlichen Reaktion, und gegen die Romantik, die ihm unwahr, sentimental und schwächlich erschien. Auch der knöcherne Empirestil war ihm zuwider. Nach ihm sollten die Kunst und der Stil aus der Zeit, aus des Bauwerks Bestimmung, aus dessen Material und der Technik hervorgehen. Semper hatte die ehrliche Ueberzeugung, daß unsere Zeit weit mehr mit den architektonischen Formen der antiken Welt als des Mittelalters zusammenhänge; aber ebenso klar war ihm, daß die bloße Wiederaufnahme der klassischen Stile ein Anachronismus gegenüber unserer Kultur sei. „Er erkannte, daß nur das Wiederbetreten des Weges, den die Renaissance bei der Verwendung der griechischen und römischen Bauformen eingeschlagen, dieselbe souveräne Frei-

heit in Benützung jener Elemente, durch welche die Renaissancearchitekten einen so unwiderstehlichen Zauber ausgeübt, uns entfremdet“ (Pecht). Klarer, überlegender Verstand paarte sich in Semper mit künstlerischer Inspiration und einem energischen, leidenschaftlichen Willen. Das erste große Werk Sempers war das Hoftheater (1837—1841) in Dresden, bei welchem die vollendetste Durchbildung der Planlinien, die Harmonie des Außern mit dem Innern, die Anmut und Feinheit der Formen, die Schönheit der Deko-

Hoftheater
in Dresden.



Fig. 1640. H. Lebas: N.-D.-de-Lorette, Paris. Phot. Stengel & Co.

ration wunderbar zusammenstimmten. Der Künstler mußte dabei alles thun, die geeigneten Kräfte erst heranziehen und bilden. Zur schönsten Gesamtwirkung sollte die figurale, monumentale Plastik mitklingen; in Rietchel und Hänel fand Semper die gewünschten Meister. Eine ebenso mustergiltige und vorbildliche Verbindung von Architektur und Plastik führte er im Dresdener Museum durch, das nach feinen Plänen gebaut wurde. Bei den revolutionären Wirren in Dresden 1848 nahm der heißblütige Künstler thatkräftigen Anteil und leitete den Barrikadenbau. Infolgedessen mußte er fliehen, er entkam nach Paris und London, wo er sein bedeutendstes theoretisches Werk „Der Styl“ schrieb und auch Unterricht erteilte. Dann folgte er 1853 einem Rufe als Lehrer der Architektur an das neugegründete Polytechnikum in Zürich. Sofort wurde ihm der Bau des Schulpalasts, des Polytechnikums (vgl. Einschaltbild), übertragen. Mit verhältnismäßig beschränkten Mitteln wußte der geistreiche Meister etwas wahrhaft Großes, Monumentales zu schaffen; kühn und stolz wächst der Bau aus der derben Rustika heraus und gliedert sich in großen Massen zu einem organisch in sich beschlossenen Ganzen. Eine Prachtleistung ist das Vestibül der Treppenhalle, obwohl jeder reichere dekorative Schmuck mangelt. Für das nahe Winterthur baute Semper das Stadthaus (Fig. 1639), klein, bescheiden, im engen Anschluß an die Antike, aber der musikalische Wohlklang der Linien und Verhältnisse, die vollendete sophokleische Grazie und Vornehmheit machen den Bau zu einem Juwel, zu einer Leistung ersten Rangs. Das ist die hohe Kunst der Architektur, mit so einfachen Mitteln so zauberisch zu wirken.

Museum.

Theoretische Werke.

Polytechnikum in Zürich.

Stadthaus in Winterthur.

Im Jahre 1869 war das Semper'sche Hoftheater in Dresden ein Raub der Flammen geworden. Die Stände bewilligten die Mittel zum Neubau (vgl. Einschaltbild), dem heutigen königlichen Opernhaus (1871—1878), nur unter der Bedingung, daß er Semper übertragen würde. Semper hatte inzwischen die Pläne zu einem Wagner'schen Festtheater für den König Ludwig II. in München gezeichnet, zur Ausführung kamen sie nicht. Dafür nahm er daraus einzelne Gedanken für den Dresdener Neubau hinüber.

Opernhaus in Dresden.

Der Grundplan nähert sich der griechischen Bühne mit amphitheatralischer Anordnung des Zuschauerraumes. Das Äußere baut sich über der Rustika des Erdgeschosses außerordentlich vornehm und geschmackvoll auf. Nur der Haupteingang, der übrigens mit der großen farbenreichen Nische über dem Thore und



der Pantherqua-

Kunstgeschichte, I. Bd.

Fig. 1641. H. Labrousse: Lesesaal der Nationalbibliothek, Paris. Phot. J. Kuhn.

driga darüber sehr imponant wirkt, ist in die Exedra zu wenig organisch eingliedert. Wieder bereichern Plastik und Malerei das musikalische Thema der Architektur. Die Thätigkeit Sempers in Wien wird im Zusammenhang in der folgenden Periode erwähnt.

B. IN FRANKREICH.

Zurück-
bleiben der
Architek-
tur.

Richtun-
gen.

Die Architektur bietet seit der Restauration kein einheitliches, kein reiches oder sehr interessantes Bild. An dem merkwürdigen Aufschwung und an der originellen Entwicklung der übrigen Künste, der Malerei, Plastik, Musik, Graphik, hatte die Architektur fast gar keinen Teil. Anfangs beharrten die Schüler der beiden befreundeten Zunftgenossen Percier und Fontaine in der klassizistischen Richtung. Im stillen erstarkte indessen die romantische Reaktion, die Vorliebe für die mittelalterlichen Stile; die sie vertretenden Baumeister waren vorzugsweise Theoretiker und Restauratoren alter Denkmale. In der Folge kam ein willkürlicher Eklektizismus zur Herrschaft, welcher aus den historischen Stilen beliebig auswählt und dieselben zuweilen kunterbunt verbindet. Diese eklektische Richtung ist heutzutage in Frankreich so wenig überwunden wie in andern Ländern.

H. Lebas,
N.-D.-de-
Lorette.

Auffassung
des Klassi-
zismus.

Die französischen Architekten machten zumal in Rom, im Studium der römischen und griechischen Denkmale eine tüchtige Bildungsschule durch. Vor praktische Aufgaben gestellt, ließen sie sich nicht zum Purismus und zur genauen Nachahmung der Antike verleiten, wie die diesrheinischen Baumeister mit theoretischer Gründlichkeit und in echt deutschem Folgerichtigkeitsdrang es versuchten.

J. I. Hit-
torf.
Neue Ele-
mente: Poly-
chromie,
und Eisen-
konstruk-
tion.
St.-Vin-
cent-de-
Paul.

Zwei neue Elemente kamen in die französische Baukunst, welche befruchtend wirkten, die Polychromie und das Eisen als Konstruktionsmittel; sie hätten in weit größerem Umfange Anre-

gungen gegeben, wenn man sich hätte entschließen können, die Eisenkonstruktion baubestimmend durchzuführen, anstatt sie meistens nachträglich wieder mit Stein zu verhüllen.

Die Denkmale befinden sich bis auf wenige Ausnahmen in Paris, die der Klassizisten vorab. Hippolyte Lebas (1882—1867) baute N.-D.-de-Lorette (Fig. 1640); die Fassade ist klassizistisch, ein vierfäuliger, korinthischer Prostylium mit dem unvermeidlichen Giebel-dreieck. In der Kirche selbst hielt er sich, um dem Bedürfnisse zu genügen, an die Grundlinien der altchristlichen Basilika.

Aehnlich verfuhr der aus Köln gebürtige J. Ignaz Hittorf (1792 bis 1867) in St.-Vincent-de-Paul (vgl. Einschaltbild). Die Kirche erhebt sich über großartigen Treppenanlagen. Eine jonische Tempelfront bildet den



Fig. 1642. J. Duc: Die Julifäule, Paris. Phot. Stengel.

Eingang. Der Hochbau und die zu beiden Seiten aufsteigenden stumpf abschließenden Türme sind streng klassizistisch gehalten, ebenso die Seitenansichten. Das fünf-schiffige Innere stellt sich dagegen als altchristliche Basilika dar und zwar in durchgeführter Polychromie monumentaler und dekorativer Malerei. Hittorf war einer der ersten, welcher als Frucht seiner Studien an den antiken Baudenkmalen in Italien und Sizilien die Polychromie nachgewiesen. Einer der ersten war er auch, der am Nordbahnhof vom Eisen zu kühnen



Fig. 1643. L. Vaudoyer: Die Kathedrale, Marseille. Phot. Römmeler und Jonas, Dresden.

Konstruktionen Gebrauch gemacht. In noch merkwürdigerer Weise that dies Victor Baltard (1805—1874) in der Kirche St.-Augustin (1860—1868) in freien, dekorativ wirkamen Renaissanceformen (vgl. Einschaltbild). Die unregelmäßige Bodenfläche hinderte ihn an einer günstigeren Grundrißlösung. Um dieselbe Zeit baute Théodore Ballu (geb. 1817) die Kirche der Trinité im Stil der Spätrenaissance. Ein erklärter Klassiker war auch Henri Labrouste (1801—1875). An seinen Namen knüpft sich der originelle, durch Oberlicht aus neun Kuppeln beleuchtete und von schlanken eisernen Säulen getragene Lesesaal (Fig. 1641) in der Nationalbibliothek. Joseph Duc (1802—1878) errichtete in günstigen Formen und Verhältnissen die Julifäule (Fig. 1642).

Die Reaktion zu Gunsten der mittelalterlichen Stile war durch Kunstgelehrte längst vorbereitet und kam sodann im Gefolge der literarischen Romantik. Eines der ersten Denkmäler war die gotische Kirche Ste.-Clotilde (1846—1857) von Franz Christian Gau (1790—1853), ursprünglich aus Köln, aber in Paris ausgebildet. Ballu vollendete sie nach seinem Tode und führte wesentliche Änderungen ein, so nahm er die durchbrochenen Turmhelme in den Plan auf (vgl. Einschaltbild). — Das bedeutendste Denkmal außerhalb der Hauptstadt ist die neue Kathedrale (Fig. 1643) in Marseille, auf hohen Unterbauten emporgehoben, in herrlichster Lage am Meer, im byzantinisch-romanischen Stile, wie er einst in Südfrankreich heimisch war; die Fassade wird von einem riesigen Eingangsthor durchbrochen, von zwei hohen gekuppelten Türmen flankiert. Ueber dem mächtigen Baukörper steigen eine gewaltige Hauptkuppel und drei kleinere Kuppeln über den Enden des Querschiffes und der Apsis auf. Die Kirche ist wohl die größte Frankreichs, und, mag man auch Vorbehalte machen, ein großes Wollen und Empfinden webt in den Räumen. Léon Vaudoyer (1803—1872), erst Klassizist, dann Romantiker, entwarf den Plan und begann den Bau 1852. Ihm folgte in der Bauleitung sein Schüler Espérandieu. Dieser baute auch auf dem Hügel hoch über Marseille und dem Meere die Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-la-Garde in einem verwandten Stile mit stolzer Kuppel und übermächtigem Glockenturm. An Espérandieu erinnert noch ein

V. Baltard.
St.-Augustin.

Th. Ballu.
La Trinité.
H. Labrouste.

Nationalbibliothek.
Julifäule.
Reaktion der Romantik.
Ste.-Clotilde.
Chr. Gau.

Kathedrale
in Marseille.

L. Vaudoyer.

Espérandieu.
N.-D.-de-la-Garde.

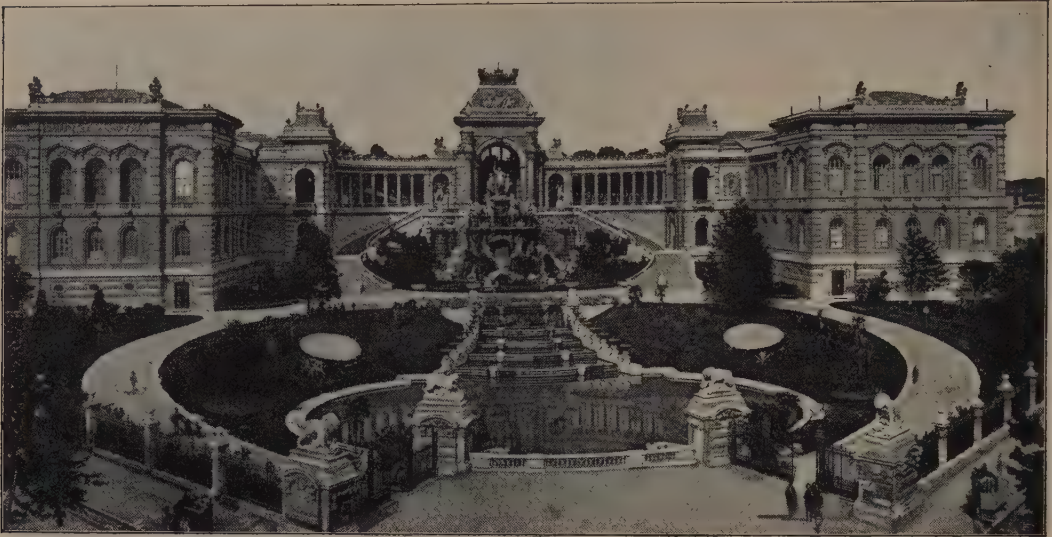


Fig. 1644. Bartholdi und Espérandieu: Das Palais Longchamps, Marfeille. Phot. Römmler & Jonas, Dresden.

Palais de
Long-
champs.

anderes Denkmal, der Stolz und die Freude Marfeilles, das Palais de Longchamps (Fig. 1644); der Bildhauer Bartholdi zeichnete den Plan, Espérandieu führte ihn aus. Die Anlage im Barockstil besteht aus zwei hochgelegenen, vorgefchobenen Baukörpern, im Hintergrunde durch zwei geschweifte Arkaden verbunden, die in einem hochragenden Pavillon oder Wafferschloß zusammentreffen, dessen Fluten über hohe Stufen hinabfallen und sich unten im großen Bassin sammeln.

Herz-Jesu-
Kirche in
Paris.
P. Abadie.

Reihen wir hier zwei kirchliche Denkmale aus der Folgezeit an. Das erste ist die Herz-Jesu-Kirche (Fig. 1645) auf dem Montmartre in Paris nach den Plänen von Paul Abadie (1812—1884), früher Mitarbeiter des Viollet-le-Duc und des Laffus bei der Restauration von Notre-Dame. Der Stil wird als byzantinisch-romanisch angegeben, eine Benennung, unter welcher man sehr vieles unterbringen kann. Der Bau begann 1874, er ist noch lange nicht vollendet, die Ausgaben werden auf 25 Millionen berechnet. Dem Außern mangelt die klare, übersichtliche Disposition; daß die Architektur im höchsten Sinne Raumkunst ist, dessen wird man sich im Innern nicht bewußt. Das merkwürdigste Amalgam ist die neue Kirche Notre-Dame-de-Fourvières (vgl. Einschaltbild) in Lyon nach den Plänen von Pierre Boffan († 1888), im Baue seit 1872. Die Hauptlinien der Konstruktion sind der Gotik entlehnt. Das Außere, von vier Türmen flankiert, ist aus dem Gedanken entwickelt, daß die Kirche die religiöse Zitadelle Lyons sein soll. Im Innern ergeht sich eine tüchtige Technik in den kostbarsten Materialien und kombiniert Klassisches, Ägyptisches, Gotisches, Phantastisches mit Spielendem, traumhaftem Behagen.

P. Boffan.
N.-D.-de
Fourvières.

C. ENGLAND.

Einfluß der
antiquari-
schen Wis-
senschaft.

Die Architektur lief in England sehr früh in die Richtung des Hellenismus ein, weil die antiquarische wissenschaftliche Erforschung der alten klassischen Denkmäler in Griechenland und auf asiatischem Boden durch mustergiltige Veröffentlichungen überall vorarbeitete oder mit der praktischen Ausübung der Baukunst Hand in Hand ging. Die Folge davon war, daß die Architektur immer stark von der antiquarischen Wissenschaft abhängig blieb, daß die Baumeister sich nicht zu voller Freiheit durchrangen, die griechischen Bauformen noch weniger

modernen Bedürfnissen dienstbar zu machen verstanden, als dies auf dem Festlande gelang. Sehr oft blieben sie in der Nachahmung berühmter Denkmale stecken. So bietet die neuhellenische Architektur in England im ganzen und großen kein sehr erfreuliches Bild.

An der Spitze der Meister steht John Soane (1752—1837), Sammler von J. Soane. Altertümern, Theoretiker und ausübender Baumeister. Sein Hauptbauwerk ist die Bank von England in London. Andere Uebergangsmeister waren der vielbeschäftigte John Nash (1752—1835) und Benjamin Dean Wyatt (1775—1848), J. Nash. D. Wyatt. welche eine höchste Aufgabe in dem Kopieren alter Denkmale erblickten. Etwas freier bewegte sich Robert Smirke (1780—1867), welcher das Britische Museum R. Smirke. Britisches Museum. (Fig. 1647) in London baute: die Hauptfassade stellt einen Mittelbau in der Form einer jonischen Tempelfront und zwei vorspringende Flügel mit fortlaufenden Säulenreihen dar, so daß ein Wandelgang von vierundvierzig jonischen Säulen entsteht, der weder dem Auge viel bietet, noch den Zwecken des Museums sonderlich dient. Sidney Smirke (1799—1877), der jüngere Bruder des Meisters, fügte dem British Museum S. Smirke. im großen Hofe hinter dem Haupteingang den Leseraum hinzu, eine mächtige runde Halle mit einer kühnen Kuppel aus Eisen und Glas von 43 m Durchmesser und 32 m Höhe. William Inwood (1771—1843) baute die St. Pankrazkirche (Fig. W. Inwood. 1646) in London: die sechsfaulige Vorhalle ist jonisch, der Turm, die Sakristeien etc. sind aus Motiven des Lykiratesdenkmals und des Turms der Winde zusammengesetzt! Aehnliche Kirchen entstanden viele in England. William Wilkins W. Wilkins. (1778—1839) verwandte den Säulengiebel auch bei der National Gallery (Fig. 1648) National Gallery. in London. Eines der bedeutendsten und umfangreichsten Bauwerke ist die St. Georgs-Halle (Fig. 1649) in Liverpool von Harvey Lonsdale Elmes (1813—1847), vollendet H. L. Elmes. St. Georgshalle. von Charles Robert Cockerell (1788—1863). Die Massenverteilung ist sehr ge- Ch. R. Cockerell. schickt: eine vorspringende Kolonnade von sechzehn Säulen bildet den Haupteingang; an den Mittelbau schließen sich Trakte mit offenen Pfeilergängen an, die Schmalseiten sind zu Tempelfronten ausgestaltet. Es ist aber geradezu unglaublich, wie gewaltsam und wider alle Bau- logik die einzelnen Räume (Konzert- und Ballfäle, Gerichtshöfe etc.) hinter und zwischen den klassischen Kulissenwänden verpackt sind. In ähnlicher Weise entlehnt die Stadthalle (Town Hall) von Birmingham von Hanfom und Welch die Grundform dem Tempel des Jupiter Stator in Rom. Heute erscheint es unbegreiflich, wie die ganz dem praktischen Leben hingegebenen Stadtverwaltungen für die modernsten Zwecke und Bauten den unpaffendsten Stil bevorzugen konnten.

Der Sieg der Romantik über den Neuhellenismus kam in England mit dem Erwachen tieferer religiöser Gefinnung. Man braucht nur an Erscheinungen in-



Fig. 1645. P. Abadie: Die Herz-Jesu-Kirche, Paris. Phot. J. Kuhn, Paris.

Hanfom u. Welch.

Sieg der Romantik. Religiöse Strömungen.



Die drei
Pugin.

Fig. 1646. W. Inwood: St. Pankrazkirche, London. Nach M. Schmid, Kunstgeschichte des 19. Jahrh. Leipzig (E. A. Seemann) 1904.

nerhalb der Hochkirche, an den Ritualismus und Pufeyismus, an die katholisierenden Richtungen und an die zahlreichen Konversionen zur alten Kirche zu erinnern. Seit 1840 zahlte der Staat jährlich im Durchschnitt fünfundzwanzig Millionen Franken für neue Gotteshäuser der Staatskirche; von 1818—1831 wurden 366, von 1831—1875 an 3000 neue Kirchen gebaut. Anfangs wurde noch eine große Zahl im klassischen Stile errichtet, aber es befestigte sich immer mehr der Glaube, der eigentlich kirchliche und zugleich nationale Stil sei die Gotik. Was anfangs gotisch gebaut wurde, war dies nur in einigen Aeüßerlichkeiten. Das größte Verdienst, ein tieferes Erfassen der Gotik angebahnt und verbreitet zu haben, kommt den drei Pugin, Vater, Sohn und Enkel zu. Auguste Pugin, geboren um 1769 in der Normandie, † 1832 in London, war besonders Architekturzeichner. Mit feuriger Begeisterung trat vollends Augustus Welby Northmore Pugin (1813—1852) in Wort und Schrift und eigenen

Das Parla-
mentsge-
bäude.
Ch. Barry.

Werken (St. Georges-Kathedrale in London, Zeichnungen für kirchliches Mobiliar) für die Gotik ein; sie führte ihn auch zur katholischen Kirche zurück. Sein Sohn Edward Welby (1834—1875) baute eine sehr große Anzahl gotischer Kirchen. Die Pugin verfochten auch den Satz, daß die Gotik für den Profanbau gleichfalls der geeignetste Stil sei. Als daher 1834 das alte Parlamentsgebäude abbrannte, wurde nach langen Debatten für den Neubau (New Palace of Westminster) der gotische Stil verlangt. Von 97 eingereichten Entwürfen erhielt derjenige von Charles Barry (1795—1860) den Vorzug. Er wählte für den Riesenbau (vgl. Einschaltbild), der mit seinen elf Höfen $3\frac{1}{4}$ Hektar umspannt, den spätgotischen reichen Tudor- oder Perpendikular-Stil und erzielte mit dem Bau (1840—1852), was man auch einwenden mag, einen großen Erfolg; zugeben muß man allerdings, daß die besondern Zwecke der einzelnen Räume zu wenig bestimmend auf ihre Gestaltung waren. Für die innere stilvolle und prächtige Ausstattung wurde Barry von Augustus Welby Pugin unterstützt.

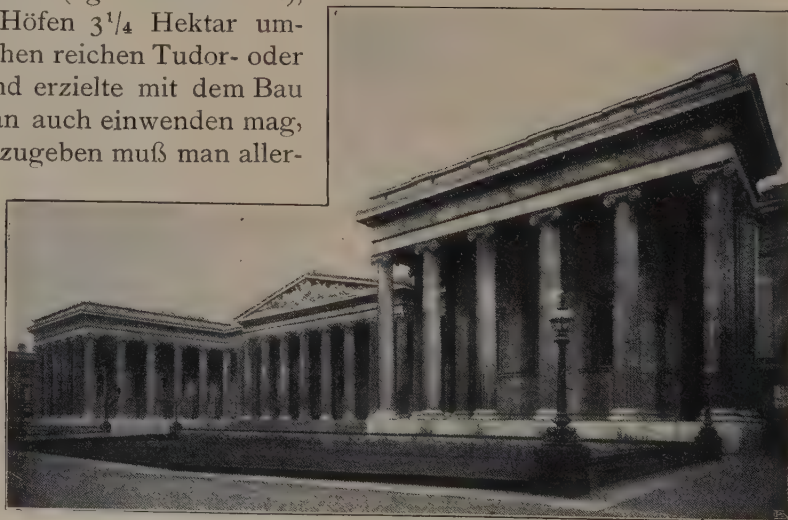
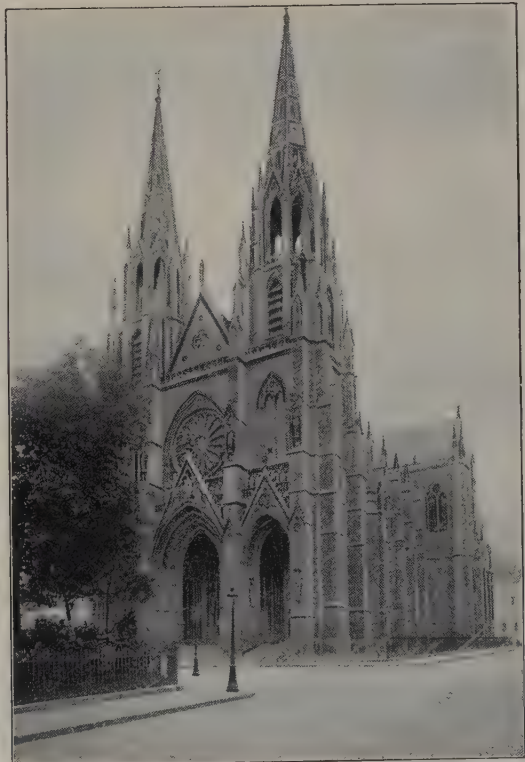


Fig. 1647. R. Smirke: Das Britische Museum, London.
Phot. Stengel & Co. Dresden.

ARCHITEKTUR DES HELLENISMUS UND DER ROMANTIK.



P. BOSSAN: NOTRE-DAME-DE-FOURVIÈRES, LYON; J. HITTORF: ST.-VINCENT-DE-PAUL; V. BALTARD: ST.-AUGUSTIN, UND F. CHR. GAU: STE.-CLOTILDE, PARIS.

Nach Phot. von Römmler und Jonas, Dresden, J. Kuhn, Paris, und Stengel & Co., Dresden.

ARCHITEKTUR DES HELLENISMUS UND DER ROMANTIK.



CH. BARRY: DAS PARLAMENTSGEBÄUDE, LONDON; THORNTON, LATROBE UND
WALTER: DAS KAPITOL IN WASHINGTON.

Nach Phot. von Stengel & Co., Dresden, und J. Kuhn, Paris.



Fig. 1648. W. Wilkins: Die National Gallery, London. Phot. Stengel & Co., Dresden.

Die frühere ins Hellenische und Klassische fixierte Vorliebe in England wirkte auf Nordamerika zurück, daher so viele Bauten, besonders Kirchen, die wenigstens einen Säulenportikus als Vorhalle erhielten. Das bedeutendste Bauwerk ist das Kapitol (vgl. Einschaltbild) in Washington, bestehend aus einem großen Mittelbau und zwei Seitenflügeln mit klassizistischen Portiken. Ueber dem Hauptbau steigt eine mächtige, schwere Kuppel auf. Der erste Baumeister (seit 1793) war Dr. Thornton, ihm folgte (1803) Latrobe, welcher an den Plänen vielfache Aenderungen vornahm. Die Erweiterung des Kapitols wurde 1851 dem Architekten Mr. Walter übergeben. Die in Holz gebaute Kuppel wurde 1855 abgetragen und durch die heutige mit Eisenkonstruktion ersetzt und 1867 vollendet.

Nord-
amerika,
Kapitol in
Washing-
ton.

LITTERATUR

zur Geschichte der Architektur in der Stilperiode des Hellenismus und der Romantik.

- Vergleiche in den frühern Litteraturangaben die einschlägigen Werke.
- K. F. Schinkel*, Sammlung architektonischer Entwürfe. Berlin 1819—33.
- L. von Klenze*, Sammlung architektonischer Entwürfe. München 1830—40.
- L. von Klenze*, Anweisung zur Architektur des christlichen Kultus. München 1835.
- H. Hübsch*, Bauwerke. Karlsruhe 1838—1859. — *F. Kugler*, *K. F. Schinkel*. Berlin 1842.
- L. Schneider*, Geschichte der Oper und des k. Opernhauses in Berlin. Berlin 1852.
- L. Hesse*, Sansfouci in feinen Architekturen unter Friedrich Wilhelm VI. Berlin 1854.
- K. Böttcher*, *K. F. Schinkel* und sein baukünstlerisches Verhältnis. Berlin 1857.
- W. Lübke*, Schinkels Verhältnis zum Kirchenbau. Berlin 1860.
- Pascal*, Les églises de Paris. Paris 1860.
- G. Semper*, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Frankfurt a. M. 1860—63.
- A. Stüler*, Das Neue Museum in Berlin. Berlin 1862.
- A. von Wolzogen*, Aus Schinkels Nachlaß. Berlin 1862—64.
- A. von Wolzogen*, Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph. Berlin 1864.
- H. Grimm*, Ueber Schinkel und die Anfänge der modernen Kunst. Berlin 1867.
- Knoblauch und Hollin*, Die neue Synagoge in Berlin. Berlin 1867.
- Universal Catalogue of Books on Art. London 1870.
- Woltmann*, Die Baugeschichte Berlins. Berlin 1872.
- M. de Montrond*, Les architectes et les sculpteurs les plus célèbres. Lille et Paris 1875.
- G. F. Waagen*, Kleine Schriften. Stuttgart 1875.
- H. Moninger*, F. von Gärtners Originalpläne. München 1882.
- R. Redtenbacher*, Die Architektonik der modernen Baukunst. Berlin 1883.
- W. Lübke*, Geschichte der Architektur. Leipzig 1884—86.
- F. von Reber*, Geschichte der neuern deutschen Kunst. Leipzig 1884.

- R. Dohme*, Kunst und Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrh. Leipzig 1886.
Ch. Bauchal, Nouveau Dictionnaire biographique et critique des architectes français. Paris 1887.
 Handbuch der Architektur: *Opfermann*, *Körtüm*, *Schmitt*, *Wagner*, *Messel*, Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen. Stuttgart 1893.
 Berlin und seine Bauten. Berlin (W. Ernst und Sohn) 1896.
G. Cougny, L'Art moderne. Paris 1896. — *K. Gurlitt*, Die Baukunst Frankreichs. Dresden 1896.
Müller-Bohn, Die Denkmäler Berlins. Berlin 1897. — *H. Ziller*, Schinkel. Bielefeld 1897.
L. Roger-Milès, Comment discerner les styles du 18^e au 19^e siècle. Paris 1897.
Th. von Broecker, Kunstgeschichte im Grundriß. Göttingen 1898.
J.-E. Bulloz, Les monuments de Paris. Paris 1898.
A. Choisy, Histoire de l'architecture. Paris 1898.
G. Ebe, Der deutsche Cicero: Architektur II. Leipzig 1898.
L. Cloquet, Traité d'architecture. Paris et Liège 1898—1901.
K. Gurlitt, Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899.
O. Mothes, Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaues. Leipzig 1899.
R. Peyre, Répertoire chronologique de l'histoire universelle des beaux-arts. Paris 1899.
L. Vaury, Le Protestantisme et l'art. Montauban 1899.
F. Büttgenbach, Die kirchliche Kunst. Aachen 1900.
C. Kronthal, Lexikon der technischen Künste. Berlin 1900. — *G. Riat*, Paris. Leipzig 1900.
A. Bohnemann, Grundriß der Kunstgeschichte. Leipzig 1901.
H. Guédy, Dictionnaire d'architecture. Paris 1902.
K. Gurlitt, Geschichte der Kunst. Stuttgart 1902.
F. Huber, Abriß der Kunstgeschichte. Freifing 1902.
W. Lübke, Compendio di storia delle belle arti. I: l'Architettura. Trad. di N. Guerzoni-Federici. Milano 1902.
W. Paftor, Berlin, wie es war und wurde. Berlin 1902.
R. Brückner, Geschichte der kirchlichen Kunst. Freiburg i. Br. 1903.
E. Gradmann, Geschichte der christlichen Kunst. Stuttgart 1903.
L. Hevesi, Oesterreich. Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig (E. A. Seemann) 1903.
D. Joseph, Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit. Berlin 1903.
G. Warnecke, Hauptwerke der bildenden Kunst. Leipzig 1903.
K. Baedeker, Berlin und Umgebung. Leipzig 1904.
F. Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1904.
J. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Stuttgart 1904.
M. Schmid, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Leipzig (E. A. Seemann) 1904.
Von Tiedemann, Der Kirchenbau des Protestantismus. Potsdam 1904.
B. Daun, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Charlottenburg 1905.
Franklin et Levasseur, Dictionnaire des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le 13^e siècle. Paris 1905.
K. E. Schmidt, Französische Plastik und Architektur des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1905.
H. Schweitzer, Geschichte der deutschen Kunst. Ravensburg (O. Maier) 1905.
 Handbuch der Architektur: *K. Gurlitt*, Kirchen. Stuttgart 1906.
 Frankreichs historische Bauten. Berlin (Br. Heßling).
F. v. Gärtner, Sammlung der Entwürfe ausgeführter Gebäude. III: Die Ludwigskirche in München. München.
D. Joseph, Geschichte der Baukunst. Berlin.
P. Planat, Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Paris.
H. Rückwardt, Architekturchatz. Leipzig. — *Ch. Simond*, Paris de 1800—1900. Paris.



Fig. 1649. H. L. Elmes: St. George's Hall, Liverpool. Phot. J. Kuhn, Paris.



Fig. 1650. Th. Hansen: Reichsratsgebäude, Wien. Phot. Stengel & Co., Dresden.

XIX.

DIE ARCHITEKTUR DER NEUESTEN ZEIT.

1850—1900.

ZEIT DER NACHBILDUNGEN, WEITERBILDUNGEN, NEUBILDUNGEN.

A. DEUTSCHLAND.

I. Zur Einführung.

Ueber die Kunst der neuesten, fogar der letzten und jüngsten Zeit schreiben, ist ein arges Wagnis. Es führen so verschlungene Wege durch das Labyrinth, der Einzelercheinungen ist eine so große Menge, und die Zeit hat noch nicht gefichtet und Gericht gehalten, daß eine klare Einsicht und Ueberblick nicht zu gewinnen ist, und daß selbst bei redlichstem Bemühen die Darstellung Stückwerk bleiben muß.

Schwierigkeiten der Darstellung.

In der Architektur scheiden sich drei Richtungen aus.

I. Die erste Richtung ist die der Nachbildungen. Sie ist die Fortsetzung der vorausgehenden Periode der Romantik und des Hellenismus. Die hierher gehörigen Künstler suchten fortwährend Anschlüsse in den mittelalterlichen und klassischen Stilen. Die Vertreter des Klassizismus sterben bald aus, die Anhänger der Gotik und des romanischen Stils mindern sich auch, sind aber immer noch zahlreich. Es ist früher bemerkt worden, daß lange Zeit verhältnismäßig nur wenige Baukünstler in die Konstruktionsgesetze und in den Geist der mittelalterlichen Stile eindringen, sondern in Aeußerlichkeiten stecken blieben. Andere verloren sich bei der Grundrißbildung und beim Aufbau in einem allgemeinen Schema; ihre Werke passen überall und nirgends, weil sie nichts Eigenes, Besonderes, Individuelles bieten und den Oertlichkeiten nicht auf den Leib geschnitten sind. Seit den achtziger Jahren war der Kreis der gotischen

Nachbildungen.

Gotische Nachbildungen.

Romani-
sche Nach-
bildungen. Nachahmung ausgetreten, die Gotiker fanden zwar immer noch, doch weniger, Arbeit, denn Romanisch ward jetzt Trumpf, besonders seitdem auch unter den Protestanten die Bauluft erwachte, und diese sich in der religiösen Baukunst mit Vorliebe dem romanischen Stile zuwandten. Die ersten Werke dieses Stils fielen sehr unbefriedigend aus. Mochte man sich diesen oder jenen Stilnuancen zuwenden, in den meisten Fällen gelang es nicht, etwas vom Odem romanischen Raum- und Stilgefühls den Bauten als lebendige Seele einzuhauchen.

Genauere
Wieder-
gabe des
Mittel-
alters. Der große Fortschritt im weitem Verlauf besteht darin, daß man nach und nach die gotischen und romanischen Stilgesetze und die damit verbundenen Stimmungswerte tiefer erfaßte und aus dem eigensten Geiste des Mittelalters zu schaffen suchte. Ganz wird dies nie gelingen, denn ein Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts streift das Zeitgenössische niemals so ab, daß er im Geiste des 12. oder 13. Jahrhunderts restlos aufgeht, aber man muß anerkennen, daß in den letzten Jahrzehnten sehr „stilgerechte“, tüchtige, schöne Bauten entstanden, welche echtes Mittelalter darstellen. Aber jetzt begann die Verlegenheit erst recht. Sollte z. B. eine romanische Kirche nicht nur im Bau und in der Dekoration, sondern auch in der figürlichen plastischen und malerischen Ausstattung echtes Mittelalter darstellen, dann sollte alles im Sinne des 11. und 12. Jahrhunderts stilisiert werden. Man hat es gewagt, aber damit etwas dem Volke völlig Unverständliches, Fremd- artiges geboten. Wenn aber irgend ein Bau, so sollte vor allem eine Kirche, ferner ein Rathaus etc. nur allgemein verständliche Volkskunst bieten; allgemein verständlich ist aber nur das Zeitgenössische. Und wenn es einem Künstler gelingen würde, ganz echtes, reines Mittelalter vorzuführen, was wäre damit gewonnen?

Plastische
und male-
rische Aus-
stattung. Mängel der
Nachbil-
dungen. Aus der heutigen Zeit wäre es doch nicht herausgewachsen, also doch nicht echte Volkskunst. Und auch den wahren, aus der Zeit und dem eigenen Selbst schaffenden Künstler kann ein derartiges Hineinleben in eine vergangene Zeit und dies Kombinieren vorhandener Formelemente nicht befriedigen. Gerade die tüchtigsten Meister fühlten die Unzulänglichkeit der Nachbildung, und im Drange, aus dem Eigenen zu schöpfen und den Anforderungen der Neuzeit besser zu entsprechen, gingen sie von der Nachahmung zu Weiter- und Umbildungen über, aber nicht im Sinne der Moderne der dritten Richtung, sondern indem sie z. B. in der Gotik die Stilformen festhielten, die Konstruktion dagegen mit Renaissancegedanken durchsetzten, wie dies in Wien Friedrich Schmidt in seinen vorzüglichen Neubauten sehr glücklich durchführte.

Weiterbil-
dungen aus
Renaiss-
ance und
Barock. 2. Eine andere Gruppe von Künstlern knüpfte auch an frühere Stile an, an die italienische und deutsche Renaissance, später an den Barock; die Periode heißt darum kurzweg die Zeit der Neurenaissance. Die Meister dieser Richtung waren von Anfang an besser gestellt, weil ihre Anknüpfungen sie auf den Weg der Weiterbildungen führten. Die genannten Stile stehen den Bedürfnissen und den Stimmungen der neuesten Zeit weit näher. Sie sind ferner in ihrem Formenschatz und in den Konstruktionsweisen viel elastischer, dehnbarer, freier und daher der Weiterbildung fähiger als z. B. die Gotik und der Hellenismus. Dies gilt besonders von der deutschen Renaissance, welche für den Privatbau lange Zeit so beliebt war; es gilt dies auch von der italienischen Renaissance für monumentale Bauten. Der Barock hatte in einer noch sehr naheliegenden Zeit zu Glänzendes und Schwungvolles geleistet, als daß man nicht auch da Anschlüsse gesucht hätte. Seine prachtvolle, für die verschiedensten Zwecke der Neuzeit wie eigens gemachte Raumkonstruktion wollte man festhalten, aber ebenso entschieden

ablehnend verhielt man sich gegenüber feinen ausgelassenen, ausschweifenden, aufdringlichen Formen; so war der Barock notwendig auf den Weg der Neubildungen gewiesen. Wie die meisten religiösen Bauten in den mittelalterlichen Stilen ausgeführt wurden, so wählte man bis in die neunziger Jahre für die bedeutendsten profanen Monumentalbauten einen Stil, den man einen geläuterten, veredelten, formenreinern, weitergebildeten neuen Barock nennen kann.

Erneuerung des Barock.

3. Die dritte Gruppe umfaßt die Künstler der Moderne, der Neubildungen.

Neubildungen.

Nach den unerhörten Siegen der deutschen Waffen hätte man einen raschen, hohen Aufschwung der Kunst erwarten sollen. Allein die innern Wirren und Zerwürfnisse, zumal infolge des sogenannten Kulturkampfes, waren den Mufen nicht günstig. Die Anregungen kommen von außen.

Langer Stillstand in der Baukunst.

Seit den achtziger Jahren machte sich der Einfluß der japanischen Kunst zuerst in England, dann auch in Frankreich und Deutschland mehr und mehr geltend. Seit den neunziger Jahren wächst der englische Einfluß auf das deutsche Kunstgewerbe. Die englische Kunst, die ihrerseits seit der Weltausstellung in Chicago 1893 auch amerikanische Anregungen in sich aufgenommen, hatte es vor allem auf schöne Stoffe und gute Arbeit bei einfachsten Formen und schlichtester Sachlichkeit abgesehen, nicht auf Glanz und Prunk. Dieser englische Stil im Kunsthandwerk fand in Deutschland große Anerkennung und vielfache Nachahmung. Allein eine Gruppe jüngerer deutscher Meister strebte etwas ganz Neues, ganz Eigenes an. Der Belgier Henry Clemens van de Velde, in Weimar thätig, ein Führer der Moderne, erklärte, erst müsse das Gegenwärtige zerstört werden, wenn eine neue Kunst zum Licht aufsteigen sollte. Vollständiges Vergessen der alten Stile sei die Vorbedingung. Jede Renaissance in der Kunst war ihm ein verbrecherisches Spiel des Lebens mit dem Tode. Ein anderer Zugführer der Moderne, Hermann Obrist aus Kilchberg bei Zürich, mindert die Bedeutung der geschichtlichen Stile herab und schreibt: „Wir müssen mit dem Begriffe Stil überhaupt brechen, insofern man darunter zu verstehen hat ein vererbtes und zu Tode gehetztes Motiv.“

Japanische Einflüsse.

Englische Einwirkungen.

Verbanung jedes Stils.
Van de Velde.

H. Obrist.

Die Arbeiten der genannten und anderer Führer der Moderne, ihrer Mitstreber und Schüler haben mit den frühern Stilen wirklich wenig oder gar nichts mehr gemein. Die einen leiten die neuen Formen aus reiner, unbefangener, von keiner Stilerinnerung getrübbten subjektiven Eingebung, andere objektiv aus reiner Sachlichkeit, aus Stoff und Zweck des Gegenstandes ab. So entstand bis zum Schluß des Jahrhunderts das neue, moderne dekorative Formenystem im Kunsthandwerk, sehr unrichtig als Jugendstil bezeichnet. Wir werden später eingehender davon sprechen.

Neues Formenystem.

Ebenfalls aus englischen Einflüssen entwickelte sich gleichzeitig die moderne, ebenfalls ganz neue Auffassung der Privatarchitektur, zunächst des Wohnhauses und der Villa. Dieselbe beginnt, auch größeren Bauten, städtischen Waren- und Zinshäusern, Börsen, Schulhäusern, Volkshallen, Krankenanstalten und ähnlichen Nutzbauten ihren Stempel aufzudrücken. Bei der Besprechung der Denkmale wird sich Gelegenheit bieten, ins einzelne einzutreten.

Moderne Privatarchitektur.

Endlich wurde auch die monumentale Baukunst von der Moderne erfaßt. Nachdem man die historischen Stile „durchschmarutzt“, folgte gleichfalls die Abneigung gegen alle Stile. Die Aesthetik, die philosophische Kunstwissenschaft, welche von Stilen redet, wurde mit Spott und Hohn übergossen, — oft

Moderne Monumentalarchitektur.



Fig. 1651. Th. Hansen: Der Heinrichshof, Wien. Phot. Römmler & Jonas, Dresden.

genug von solchen, die auf allen Blättern dickleibiger Bücher auf eigene Faust neue kunstwissenschaftliche Dogmen aufstellten. Die neue, monumentale Moderne machte sich sofort die moderne Dekoration im Kunstgewerbe zu eigen und verfolgte zwei Hauptrichtungen. Die

Die Richtung strenger Sachlichkeit.

Die Richtung freier Stilverwendung.

Herrschaft des künstlerischen Motivs.

Die Moderne.

Ihr Entstehen.

Die Künstler.

Neue Mittel und Aufgaben.

einen führen den Bau im strengsten Anschluß an Zweck und Stoff einfach und schlicht mit nüchterner Sachlichkeit aus. Die andern verbannen nicht alle Anklänge an die geschichtlichen Stile, machen sich aber um Stileinheit und Stilrichtigkeit keine Sorge. Der Baukünstler verfügt über die Stilformen mit voller Freiheit; er baut „gotisch“, ohne sich um Weiterbildungen in konsequenter Abfolge, ohne sich vollends um Nachbildungen zu kümmern; er behandelt die Formen nach subjektivem Ermessen, nimmt fremde Motive dazu, wenn sie sich harmonisch einfügen, entlehnt vorab bei dem modernen Dekorationssystem Motive, Formen und Farben. Diese Moderne in der hohen Architektur ist die Herrschaft des künstlerischen Motivs, das sich über Stilregel und Stileinheit hinwegsetzt. Manches wird in der Wiedergabe der betreffenden Denkmale klarer werden.

Es ist ungerecht, wie es oft geschieht, die Moderne in Baufach und Bogen, ohne Untersuchung und Anhörung zu verurteilen. Daß dem Künstler mit Schaffensdrang von Gottes Gnaden das Wiederkäuen der alten historischen Stile zum Ueberdruß werden mußte, ist doch selbstverständlich. Theodor Fischer sagte aus der Seele aller echten Künstler sehr richtig: man war der Renaissance der alten und der mittelalterlichen Stile und auch der Renaissance der Renaissance müde und wollte endlich einmal wieder eine „Naissance“. Diese lag und liegt in der Luft, in der Zeit. Die moderne Bewegung ging nicht von einem Punkte aus, es gäbe auf einmal in West und Ost. Die Zeit ist anders geworden, mit ihr muß die Kunst anders werden. Daß im Neuerungsseifer, um auch dies gleich zu sagen, manche weit über das Ziel hinausgeschossen, daß besonders Unberufene, — Wilderer im Revier jedes neuen Kunstgedankens — auf die Moderne den Fluch des Lächerlichen und den Makel des Uebertriebenen, Geist- und Sinnlosen warfen, auch das begreift sich in einer Zeit des Uebergangs. Selbst Bannerträger und Führer der Moderne, auch Meister der Darmstädter Künstlerkolonie ließen sich zu Absonderlichkeiten verleiten. Meinen, man müsse alles Vergangene, alle frühern Stile vergessen und unbeachtet lassen, ist Aberwitz oder Selbsttäuschung. Wann kam eine Kunst oder Wissenschaft auf diesem Wege weiter? Die sogenannte Voraussetzungslosigkeit rächt sich hier wie anderwärts.

Zu neuen Architekturformen drängten auch neue Konstruktions- und Wölbungsmittel, wie das Eisen, Beton, Rabitz, ferner neue Aufgaben, Bahnhöfe,

Geschäfts- und Warenhäuser, Hotels und Cafés etc., Bierpaläste, Vereinslokale, Telegraphen- und Postgebäude etc.

Was will die Moderne? Die Rückkehr zum Einfachen, die Rückkehr zum Individuellen, die Rückkehr zum Malerischen.

Hauptgedanken.

Die Rückkehr zum Einfachen. Die natürlichsten, nächstliegenden, also kurzweg die schlechthin vernünftigen Formen, fagen die Modernen, genügen, um etwas Schönes, Gefälliges zu schaffen, handle es sich um Tisch oder Stuhl, um Schrank oder Kommode, um Gefäße aus Thon oder Metall, um Schmuck oder Nutzgegenstände, um Haus oder Villa. Je einfacher aber die Formen, um so echter und gediegener muß der Stoff, das Material und um so genauer, schöner muß die technische Ausführung sein, um so besser und vollkommener muß der Gegenstand seiner Bestimmung und dem Bedürfnis entsprechen.

Rückkehr zum Einfachen.

Rückkehr zum Individuellen. Dieses ist doppelt zu fassen, von seiten des Künstlers und des Kunstgegenstandes. Die Architektur, sagt man, ist keine so objektive Kunst, wie man bisher annahm. Der Architekt darf und soll individuell, das heißt, subjektiv seine eigenen, neuen Baugedanken aussprechen. Ebenso wichtig ist es, daß jedes Kunstprodukt individualisiert werde. Jedes Haus, Kirche oder Privathaus, Schul- oder Geschäftshaus, Villa oder Landhaus muß nach der Bestimmung, nach der Landschaft, nach der Umgebung, nach dem Besitzer aufgefaßt werden. Daselbe gilt von jedem Raum im Hause, sei es Wohnstube oder Empfangssaal, Plauderecke oder Studierzimmer etc.; von dem Zwecke jedes Gemachs hängt die Größe, Weite und Höhe, die Beleuchtung und Ausstattung, die Farbe und Tonstimmung ab, — also auch hier die intimste Individualisierung.

Rückkehr zum Individuellen. Von seiten des Künstlers. Von seiten des Kunstwerks.

Rückkehr zum Malerischen. Schon die genannte Individualisierung und die Ausgestaltung des Eigenartigen weist auf das Malerische hin. Es hat aber eine weitere Bedeutung. Wer die Wohnungen, die Trachten, die häuslichen Einrichtungen unserer Väter vor drei, vier Jahrhunderten kennt oder das Leben und Weben der Bewohner in Landschaften, die vom Schliff der Neuzeit unberührt blieben, wer auch nur einmal H. Sohnreys „Kunst auf dem Lande“ durchblättert und die Bilder ansieht, der erkennt aus dem Gegensatze, wie nüchtern und profaisch, wie farb- und ton- und stimmungslos in Haus und Hof, in Tracht und Hausgerät wir geworden. Hätte die Moderne kein anderes Verdienst, als daß sie wieder auf das malerische Element hingewiesen, so wäre ihr Anspruch auf unseren Dank vollberechtigt.

Rückkehr zum Malerischen.

In diesem dreifachen Streben der Modernen liegen eben so viele, nicht bloß negative, sondern positive, fruchtbare Gedanken. Sie können allerdings zu Mißgriffen führen. Wir werden sehen, daß man z. B. das Einfache mit dem Primitiven, Altertümlichen, Romanischen



Mißgriffe.

Fig. 1652. A. Wielemans: Justizpalast, Wien. Phot. K. Ledermann, Wien.

verwechfelt hat. Die unbefchränkte Freiheit, welche man der subjektiven Auffassung des Künstlers ließ, mußte oder konnte zu willkürlichen, abenteuerlichen Formen führen, der Bruch mit aller Ueberlieferung zu gefuchten, unverständlichen Bildungen. Der Mißbrauch hängt sich am liebsten an das Gute und Wahre.

Strömungen in der Gegenwart.

4. Fassen wir die Strömungen in der Architektur der Gegenwart zusammen, so haben wir: 1. die Nachbildungen des altchristlichen und der mittelalterlichen Stile; 2. die Weiterbildungen der Renaissance und des Barocco; 3. die Neubildungen in der Moderne a) im dekorativen Formenschatz und im Kunstgewerbe, b) in der Privatarhitektur des Wohnhauses, c) in der monumentalen Architektur.

Eine andere Strömung geht von der Wiederaufnahme des klassizistischen oder Empirestils aus, der in der jüngsten Zeit viele Freunde gefunden, während

ein unverkennbarer, starker Zug mit offener Vorliebe die eigentliche Moderne zum Romanischen führt.

Das ist ein bunt-scheckiges Bild. Wem wird die Zukunft gehören?

Den Nachbildungen der alten und mittelalterlichen Stile gewiß nicht. Die Ausführung von Profanbauten in diesen Stilen hat seit den fünfziger Jahren sehr rasch abgenommen, selbst auch die der religiösen Denkmale. Dem Volke

Ausblick in die Zukunft.



Fig. 1653. F. Fellner & H. Hellmer: Die Tonhalle, Zürich.
Nach Originalaufn. von A. Krenn, Zürich.

waren diese Nachbildungen nie recht verständlich, die wahren Künstler sind ihrer längst müde, und auch die Bauherren und Besteller urteilen nicht mehr so einseitig wie früher.

Wird die Zukunft den Weiterbildungen der mittelalterlichen Stile gehören? Es ist möglich, aber die bewußte, gefuchte Altertümelei, die mit dem Romanischen verquickten Primitivformen werden hoffentlich nicht lange leben.

Beifall, den die Moderne gefunden, Mißbehagen der Kunstgelehrten.

Die Moderne in der Baukunst unter der Herrschaft des künstlerischen Motivs hat bisher nur in beschränkten Kreisen Anerkennung gefunden. Ganz ablehnend verhielten sich die meisten Kunstgelehrten und wissenschaftlichen Kunstfreunde, ihr Glaube an architektonische Stile ist zu tief eingewurzelt. Sie können es sich nicht erklären, wie der moderne Baukünstler zu dieser oder jener Form und zur Kombination verschiedener Motive oder gar Stile gelangt. Wir sehen tüchtige, keineswegs in einen Stil verbohrte Kunstkenner, welche in modernen Kirchen völlig ratlos dastanden; sie erkannten z. B. die Gesamtharmonie an, vor den neuen Einzelbildungen dagegen verlagte ihr Kunstkatechismus vollständig. Man hat die Moderne in der Litteratur, besonders in der Dramatik, als eine ganz

Die Moderne in Litteratur und Kunst.

neue Offenbarung der Kunst angekündigt, hat sie sogar gegen Schiller und Goethe, zumal gegen die Romantik ausgepielt, allein die Ernüchterung folgte bald nach. Die Moderne im Kunsthandwerk und in der Architektur hat erst wenige Jahre hinter sich, wird sie lange leben? wird sie stilbildend werden? Es ist möglich, jetzt ist noch alles Gärung und Uebergang. Manches aus der Moderne wird der Kunst der nächsten Zeit gewiß bleiben, zumal die drei Grundgedanken: das Einfache, das Individuelle, das Malerische.

Die günstigsten Ausichten hat der moderne Privatbau, das Wohnhaus. Demselben kommen die Bestrebungen der Moderne vor allem zu gut. Die neuen Grundrißbildungen und der malerische Aufbau sind sehr oft Meisterleistungen in Ausnützung des Raumes, in Bezug auf Bequemlichkeit, Heimlichkeit und gesundheitsliche Vorsicht und verwirklichen ein eigentliches Ideal der Wohnlichkeit. Werden die Unterhaltungskosten für ein derartiges modernes Haus auch größer sein, so wird es seiner vielen hohen Vorzüge wegen doch bleibend zum Besitzstand der Privatarchitektur gehören.

Gehört die Zukunft den Weiterbildungen der Renaissance und des Barocco? Wer heute Europa von Prag, Wien und Budapest bis Ostende, London und Dublin, und von Hamburg bis Cádiz durchquert, der wird finden, daß die bedeutendsten profanen Monumentalbauten, welche als Neurenaissance bezeichnet werden, in Wirklichkeit einen Stil zeigen, welcher zwischen Renaissance und Barock liegt, der dem Barock die weit- und großräumige Konstruktion und den Reichtum der Erscheinung, der Renaissance dagegen die edle, vornehme, gemessene Haltung der Formen entlehnt, versetzt mit neuen dekorativen Elementen und Motiven. Wird einer derartigen Neurenaissance, welche den Adel der Renaissance und die Größe und den Glanz des Barocco verbindet, die Zukunft gehören? Man möchte es wünschen; das ist gewiß, daß es viel kosten wird, bis die profane Monumentalarchitektur vollständig davon läßt, denn sie ist zu glänzend repräsentativ und bildet zu vornehme Räume. Und das Bestreben der religiösen Architektur ging in der jüngsten Zeit dahin, große, einheitliche Räume zu schaffen, welche die versammelte Gemeinde zur Einheit einer Familie zusammenfassen, allen Kirchenbesuchern den Ausblick auf Altar und Kanzel gestatten und so den höchsten Zwecken vollkommen entsprechen. Solche Räume schafft wie kein anderer Stil die Neurenaissance als harmonische Verbindung von Renaissance und Barock.

Die Profanbauten sind weit mehr aus der Volksinitiative und dem Geschmacke der Massen hervorgegangen, als die religiösen Denkmale, wo der Stil meistens diktiert wurde. Die Architektur einer Zeit war früher bei unbehinderter Entwicklung für religiöse und profane Baudenkmale nur eine; es werden wohl auch künftig die religiöse Architektur, wenn ihr die Freiheit zurückgegeben wird,



Fig. 1654. M. Meckel: Die Rochuskapelle bei Bingen. Phot. Stengel & Co., Dresden.

Das moderne Privathaus.

Verbindung von Renaissance und Barock.

Ob der Neurenaissance die Zukunft gehört.

Einheit der religiösen und der Profanarchitektur.

und die Profanarchitektur wieder zusammengehen. Der kommende Stil, der Stil der Zukunft wird jedenfalls, das scheint gewiß, die große, einheitliche Raumkonstruktion im Monumentalbau festhalten. Welche Strömung der Moderne die Vorherrschaft gewinnen wird, kann dermalen nicht gefagt werden. Oder wird sich die dekorative Moderne mit der einheitlichen Großraumkonstruktion verbinden? Vieles scheint darauf hinzudeuten.

2. Die Denkmale.

1. Die Wiener Neubauten.

Wien. Im Jahre 1857 verfügte eine Verordnung des Kaisers Franz Joseph die Stadterweiterung. Schleifung der innern Festungswerke, die Entfernung der Bastionen, des Stadtgrabens und des Glacis. Von da an vollzog sich der Aufschwung der Wiener Architektur, glänzender als anderswo in Europa. Es entstand die die Altstadt umgürtende Ringstraße mit Bauten und Denkmälern, wie keine Residenzstadt ähnliche besitzt. Es schufen und wirkten Baukünstler und förderten einander, wie vielleicht nie so viele und so tüchtige zu gleicher Zeit am gleichen Orte zusammenlebten. Die Chorführer sind der Hellenist Hansen, der Gotiker Schmidt, die Renaissancemeister Ferstel und Hasenauer. Obwohl jeder Künstler seine bestimmte Eigenart hatte, und obgleich sie in verschiedenen Stilen bauten, so war das Ergebnis ihres Zusammenwirkens und des machtvollen Einflusses der örtlichen Verhältnisse der vielgenannte „Wiener Stil“, der sich in froher, heiterer Stimmung, in edler Vornehmheit und maßvollem Glanz, — ohne Eckigkeit und Herbigkeit ausdrückt.

Th. Hansen. Theophilus Hansen (1813—1891) wurde in Kopenhagen geboren. Mit zehn Jahren kam er an die dortige Akademie und wurde besonders von seinem

Bruder Christian, einem später vielbeschäftigten Architekten, gefördert. Sehr frühe begeisterte er sich für die klassischen Werke Schinkels. Im Jahre 1838 ging er zu seinem Bruder nach Athen, war ihm beim Bau der Universität behilflich, baute selbständig unter anderem die Sternwarte und wirkte als Zeichnungslehrer an der Akademie. Nebenher lernte er gründlich die orientalischen Stile kennen und machte umfassende Studien über antike Polychromie. Farbige Wirkungen auch in andern Stilbauten einzuführen, blieb feither sein beständiges Bestreben, allein er fand hierfür wenig Verständnis. Hansen war ein gerader, offener, entschiedener Charakter, getragen von einem hohen, künstlerischen Idealismus.

Im Jahre 1846 siedelte er nach

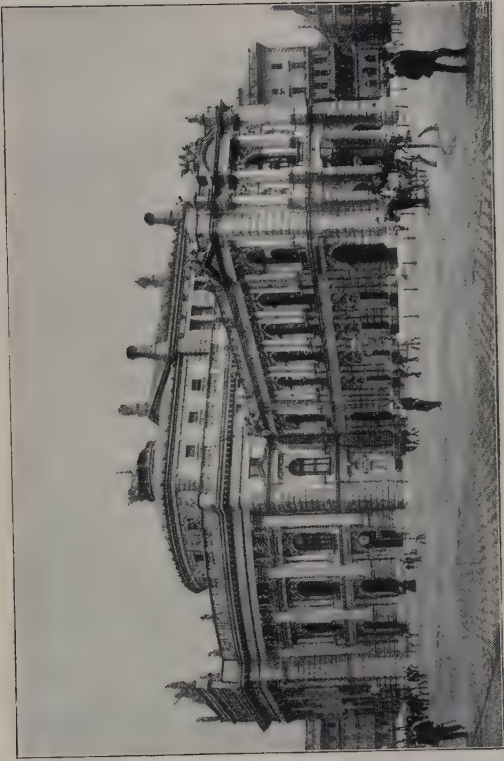


Fig. 1655. Jaffoy: Das Rathaus, Stuttgart. Phot. Römmler & Jonas.

In Athen.

Charakter.

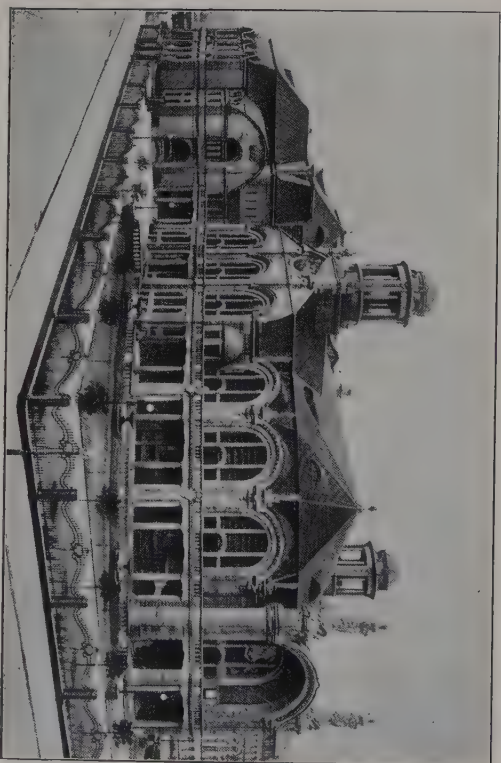
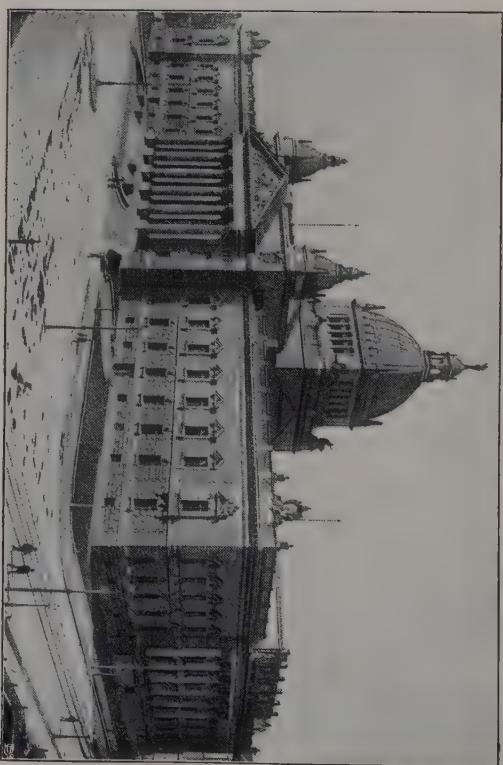
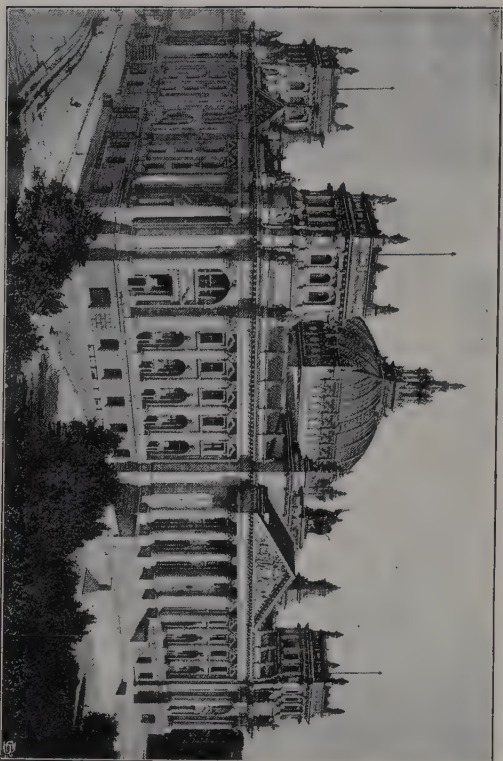
ARCHITEKTUR DER NEUESTEN ZEIT.



FR. SCHMIDT: DAS RATHAUS, H. FERSTEL: DIE UNIVERSITÄT, K. HASENAUER: DAS KUNSTHISTORISCHE
HOFMUSEUM UND DAS HOFBURGTHEATER IN WIEN.

Nach Phot. von Römmler-Jonas und Stengel und Co., Dresden.

ARCHITEKTUR DER NEUESTEN ZEIT.



P. WALLLOT: DAS REICHSTAGSHAUS, BERLIN; L. E. HOFFMANN UND P. DYBWARD: DAS
REICHSGERICHTSGEBÄUDE, LEIPZIG. FR. THIERSCH: DER JUSTIZPALAST. MÜNCHEN: BR. SCHMITZ: DIE STADT-
HALLE ROSENGARTEN, MANNHEIM.

Nach Photographien von Kömmler und Jonas, Dresden, und A. Wehnig, Mannheim.



FR. SCHMIDT: FÜNFHAUSER PFARRKIRCHE. H. FERSTEL: DIE VOTIVKIRCHE,
WIEN; J. EGLE: MARIENKIRCHE, STUTTGART; G. HAUBERRISSER: DIE
PAULSKIRCHE, MÜNCHEN.

Nach Phot. von K. Ledermann, Wien, Stengel & Co., Römmler und Jonas, Dresden, und F. Finsterlin, München.

ARCHITEKTUR DER NEUESTEN ZEIT



HÖHL: HERZ-JESU-KIRCHE, BERLIN; CURJEL UND MOSER: DIE PAULUS-KIRCHE, BASEL; SCHILLING UND GRÄBNER: KIRCHE IN STREHLEN;
J. F. BENTLEY: KATHOL. WESTMINSTER-KATHEDRALE, LONDON.

Nach Originalaufn. von A. Schwartz, Berlin, A. Ditisheim, Basel, P. Heine, Dresden, und S. E. Bolas und Co., London, sowie nach «Deutsche Bauzeitung», Berlin.



Fig. 1656. Winter: Das Rathaus in Braunschweig. Phot. Röttmiller-Jonas.

Großartigkeit der Anlage wie durch die Pracht der Ausstattung aus. Unter Hanfens Palastbauten ragen besonders hervor: der Palast des Erzherzogs Wilhelm, eine edelste und doch nicht aufdringliche Fürstenwohnung im Florentiner Stil, das Gebäude des Musikvereins, welches im Rhythmus der Teile und in der heitern, freien Stimmung der italienischen Renaissance Zweck und Bestimmung so vortrefflich ausdrückt, und — eine Mietkaserne, der Heinrichshof, 95 m lang, 47,5 m tief, mit drei Innenhöfen (Fig. 1051). Es war eine schwierige Aufgabe, einen derartigen Riesenbau rhythmisch zu gliedern und zur harmonischen Einheit zu verbinden und dennoch seine Bestimmung auszudrücken: alles gelang dem Künstler in vortrefflichster Weise. Vertikal ist der Bau durch einen mächtigen vorspringenden Mittelbau und zwei überhöhte Eckrisalite gegliedert; in der Horizontale ist die Masse in drei Teile zerlegt: den rustizierten Unterbau des Erdgeschosses und Mezzanins für Verkaufsläden und Comptoirs, die herrschaftlich ausgestattete Mitte mit dem zweiten Stockwerk und der Beletage darüber, und das weniger monumental, dafür mehr elegant ausgestattete vierte Stockwerk mit Malereien auf Goldgrund zwischen den Fenstern. Inzwischen fiel Hanfen (1862) die freudigste begrüßte Aufgabe zu, in Athen die Akademie der Wissenschaft-

Kunstgeschichte, I. Bd.

Wien über, wo sein reiches Talent zur allseitigen Entfaltung ausreifte. Der erste öffentliche Auftrag, der ihm ward, war der Bau des Waffenmuseums, der schönste Teil des riesigen Artillerie-Arsenals. Er führte es im romanischen Stile, durchsetzt von byzantinisch-orientalischen Anklängen, aus. Das Vestibül, das Treppenhaus mit den allegorischen Malereien von Rahl und die Ruhmeshalle mit den farbenglänzenden Bildern von Karl Blaas zeichnen sich durch die

Waffenmuseum.

Pal. des Erzherz. Wilhelm.
Gebäude des Musikvereins.
Heinrichshof.



Fig. 1657. G. Hauberrisser: Das Rathaus in München. Akademie in Athen.
Nach Originalaufn. von F. Finsterlin, München.

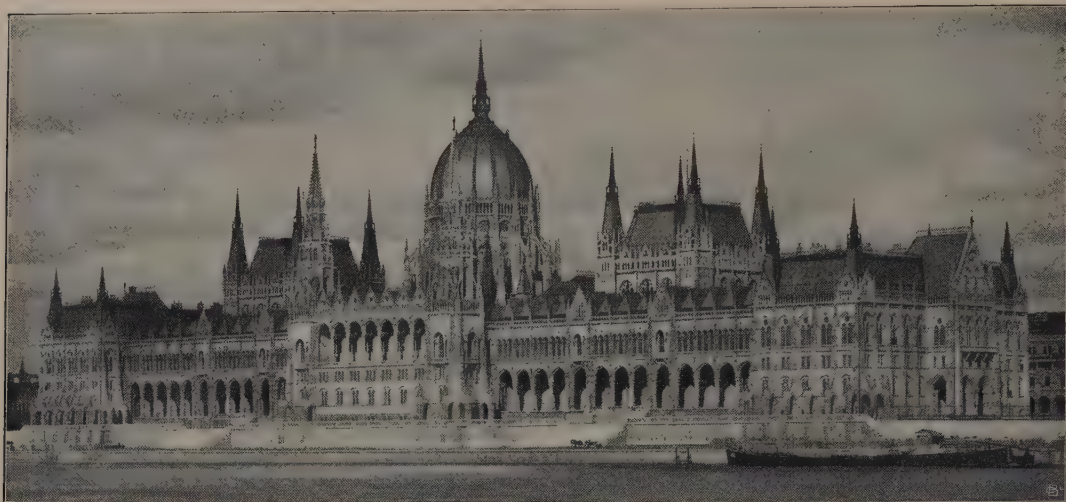


Fig. 1658. E. Steindl: Parlamentsgebäude in Budapest. Phot. A. Weinwurm, Budapest.

Akademie
in Wien.

Reichs-
tagsge-
bäude.

ten im hellenischen Stil zu bauen, für den er eine ausgesprochene Vorliebe hegte, er entfaltet an demselben die ganze, reine Anmut, die der Bauweise eigen ist. Nachdem er darauf in Wien (1870) den Bau der Akademie der Künste im edelsten italienischen Renaissancestil mit klarster Raumdisposition aufgeführt, konnte er an das Haupt- und Lieblingswerk seines Lebens, das Reichsratsgebäude (Fig. 1650), schreiten (1864). Daselbe deckt eine Baufläche von 16000 Quadratmeter. Die langgestreckte Fassade wird durch eine mächtige Tempelfront in der Mitte und zwei kleinere ähnliche Fronten an den Ecken gegliedert; diese wie die einstöckigen Flügel erheben sich über einem einfachen, fein rustizierten Stereobat, eine vom Meister gerne gewählte Anordnung. Zum mittleren Haupt-

eingang führen breite, hohe Rampen, welche in ihrer Bucht einem monumentalen Minervabrunnen Raum bieten. Hinter den zwei genannten Flügeln erheben sich links und rechts zwei hochragende Baukolosse, deren Attika reich mit Statuen ausgezeichnet ist, es sind die Sitzungssäle des Herren- und des Abgeordnetenhauses; das Zweikammersystem ist mithin auch architektonisch betont. Treten wir durch den mittleren Portikus in das Innere, so gelangt man durch das Atrium in den Peristyl, den durch monumentale Pracht groß und würdevoll geschmückten Mittelraum und von diesem in die Sitzungssäle zur Linken und Rechten, die ebenso glanzvoll wie praktisch eingerichtet und ausgestattet sind. Die technische und künstlerische Arbeit kann überall auf höchste Anerkennung



Fig. 1659. Kleefattel: Die Synagoge, Düsseldorf.

Anspruch erheben. Dem Hellenismus ist wieder alle Schönheit, höchster Adel und Anmut abgewonnen. Hansen pflegte zu sagen, man habe in der Renaissancezeit zum römischen Stil gegriffen, weil man den griechischen noch nicht gekannt, und er wollte im Parlament den Beweis leisten, daß der hellenische Architekturbau allen Anforderungen genügen könne. Trotz dessen gewann der Bau keineswegs die Sympathie der Wiener und steht feltfam fremdartig in der glänzenden Umgebung. Pecht fragt: „Was haben die Vertreter der Slowaken, Czechen und Polen, ja selbst die hochzivilisierten Deutschösterreicher mit den Zeitgenossen des Perikles gemein? Entspricht etwa die feine Grazie, die unbeschreiblich edle Würde, die wunderbare Reinheit, der so sieghaft lächelnde heitere Ernst dieser herrlichen Formen dem Charakter der Nachkommen der Hufsitzen etc.“

Der Gotiker Friedrich Schmidt wurde 1825 in Frickendorf in Schwaben, wo sein Vater protestantischer Pfarrer war, geboren. Das Baufach steckte ihm im Blute. Den ersten Fachunterricht erhielt er unter dem tüchtigen Professor Mauch am Polytechnikum in Stuttgart. Theorie und praktische Steinmetzarbeit ergänzten einander. Darauf ging Schmidt nach Köln, wo er unter Zwirner erst als Steinmetz, dann als Polier und Werkmeister arbeitete, bis er in Berlin das Staatsexamen bestand. In Köln trat er zur katholischen Kirche über. Im Jahre 1857 berief ihn die österreichische Regierung als Lehrer an die Akademie in Mailand. Nach der Einnahme der Stadt durch die Franzosen gab er seine Stelle auf und ging nach Wien, wo ihm der Minister Thun eine Professur an der Akademie übertrug. Schmidt war eine Kraftnatur, imponierend durch seine Hünengestalt, sein festes Auftreten und stammes Beharren, durch seine außergewöhnliche, volkstümliche Redegewandtheit, mehr noch durch sein feuriges Wesen, die Gründlichkeit seines Wissens und Könnens, die Energie des Willens und die Kraft ehrlichster Ueberzeugung. Zum Lehrer war er wie wenige befähigt, er bildete eine große Zahl tüchtiger Schüler, die ihm mit Verehrung zugethan blieben.

Als Schmidt nach Wien kam, hatte er schon an fünfzig Kirchen entworfen und größtenteils ausgeführt, seine künstlerische Entwicklung war aber nicht abgeschlossen, sie machte in Wien eine neue Wandlung durch. Sein erstes Werk in Wien, das akademische Gymnasium (1863–1865), ist in so trockener, strenger, steifer Gotik durchgeführt, daß man den Schöpfer des Wiener Rathauses kaum darin erkennt. Dann folgten vier gotische Kirchenbauten, die zu den bedeutendsten Neu-Wiens gehören; der Meister zeigt sich darin immer neu und originell und immer elastischer. Die beschränkten Geldmittel nötigten ihn zur größten Einfachheit, infolgedessen er den Hauptakzent auf die Konstruktion



Stilwahl.

Fig. 1660. F. H. Schwechten: Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin. Phot. A. Schwartz, Berlin. Fr. Schmidt.

Entwickelung.

In Mailand.

Charakter.

In Wien.

Akademisches Gymnasium. Kirchenbauten.

Fünfhau-
fer Kirche.

legte und eine reichere Durchführung für einzelne Teile vorbehielt. Die merkwürdigste dieser Kirchen ist die Fünfhäuser Pfarrkirche Maria vom Siege (vgl. Einschaltbild), ein höchst eigenartiger, achtseitiger Zentralbau, von einer schönen, großen, turmgekrönten Kuppel überragt, unten von einem Kapellenkranz umgürtet; dem Hauptraum ist eine von zwei Türmen flankierte Fassade vorgelegt. Der Bau, unten von strenger Logik und einfachsten Formen, wird nach oben leichter, zierlicher und bietet von jedem Standpunkte dem Beschauer eine sehr günstige Silhouette. Inzwischen Baumeister zu St. Stephan geworden, nahm Schmidt am altherwürdigen Bau umfassende Restaurationen vor und vollendete 1872 die neue Turmpyramide.

Rathaus-
bau.

Im Jahre 1868 schrieb die Stadt Wien eine internationale Preisbewerbung für den neuen Rathausbau aus, Schmidt siegte über 62 Konkurrenten und führte sein Meisterwerk 1873—1883 aus. Das Rathaus (vgl. Einschaltbild) bedeckt einen Flächenraum von fast zwei Hektaren und umschließt sechs kleinere und den großen, von Arkaden umkränzten Haupthof. An der Vorder- und Rückseite tritt in der Mitte ein 90 m langes Rifalit aus der Baulinie heraus, das erste wird durch einen 100 m hohen Mittelurm und sechs kleinere Türme ausgezeichnet. Die Flügel endigen in Pavillons mit hohen Walmdächern. Der Mittelfalalit beherbergt im Erdgeschoß die sogenannte Volkshalle, im Hauptgeschoß an der Fassade den gewaltigsten Festsaal, an der rückwärtigen Seite den Sitzungssaal des Gemeinderats. Der für den Bau zu wählende Stil war lange ein Gegenstand des Streits, viele hätten italienische Renaissance vorgezogen, Schmidt war entschieden für Gotik. Was er anstrebte, sagte er später gelegentlich in einem Trinkspruch: er wollte deutsche Kraft und

Auffassung
der Gotik.

italienische Liebenswürdigkeit und Freiheit miteinander verbinden. Er wählte dementsprechend deutsche Gotik, schmeidigte sie aber und kreuzte sie mit Stilgedanken der Renaissance durch die feste Betonung der Horizontale, durch die langgestreckten und ruhiggelagerten Geschosse, die überdies durch kräftige Simse getrennt werden. Die Horizontale stuft auch die Türme in Stockwerke ab. Die „italienische“ Weichheit und Freiheit zeigt sich aber eher in niederländischer

Formbildung. Das Rathaus ist eine durch und durch geniale Leistung, von untadeliger technischer Tüchtigkeit, von ruhigem Massenrhythmus durchhaucht, voll heiterer Würde und selbstbewußter Größe, in allen Teilen der Ausdruck von Idee, Zweck und Bestimmung. Gegenüber solchen Vorzügen darf man sich nicht an kleine Schwächen im Einzelnen stoßen. Im Innern fällt hier und dort ein Mangel an farbenreicher dekorativer Wirkung auf. Der Geschmack am Ornament war in Schmidts Begabung viel weniger entwickelt als der Sinn für die Logik der Baukunst.

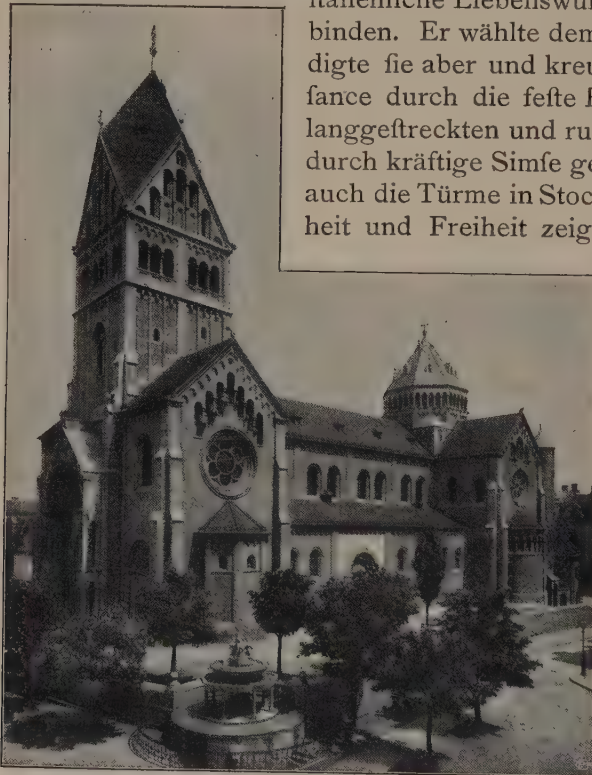


Fig. 1661. G. Seidl: St. Annakirche, Aeußeres, München.
Phot. B. Reiffenstein, München.



Fig. 1662. Fr. Neumann: St. Antoniuskirche, Wien.
Nach Originalaufn. von A. Stauda, Wien.

rasche Fassungsgabe, Phantasie und über alles eine heitere, harmonische Seelenstimmung, wodurch er sich so viele Freunde und Gönner erwarb und die er auch in seine Werke legte. Der Kunsttrieb offenbarte sich frühe und zwar nach verschiedenen Richtungen, er führte eine gute Feder, musizierte, zeichnete, malte nach der Natur, Akte und Figuren, bis er sich entschieden dem Baufache zuwandte. Früh hatte er auch den großen Vorteil, vieles zu sehen und Reifen zu machen in Böhmen, Deutschland, in den Niederlanden, in England, Italien und so den Geschmack zu bilden und den Geist mit einer Fülle von Eindrücken, Erinnerungen, Anregungen zu bereichern. Im Jahre 1853 ward die Konkurrenz für die im gotischen Stile zu erbauende Votiv- oder Heilandskirche ausgeschrieben. Ferstel, erst 26 Jahre alt, aber noch vom Zauber der Romantik umweht, arbeitet im Winter von 1854 zu 1855 einen Entwurf aus und verreist als Stipendiat nach Italien. In Neapel erhält er die Nachricht, daß er über 74 Mitbewerber, unter denen sich die damals berühmtesten Gotiker Schmidt, Statz, Ungewitter befanden, gesiegt, und daß die Ausführung des Denkmals ihm

Von feinen andern Leistungen feien noch genannt das gotische Stiftungs- oder Sühnhaus (1884) an Stelle des 1881 niedergebrannten Ringtheaters, der Neubau der romanischen Domkirche in Fünfkirchen und die goldschimmernde byzantinische Kathedrale in Bukarest.

Stiftungs-
haus.

Dom in
Fünfkir-
chen.
Kathedrale
in Bukarest.

Fr. Schmidt starb 1891, er war ein ganzer Mann, ein Künstler in jeder Faser, hervorgegangen aus dem Handwerk, ein Mann des Volkes bis an sein Ende. Auf seine Grabtafel ließ er schreiben: Hier ruht ein deutscher Steinmetz.

Ist Hansen der überzeugte Idealist, Schmidt der Mann des energischen Ringens, so war der dritte im Bunde, der Wiener Heinrich Ferstel (1828—1883), der Liebling der Grazien und Mufen. Es besaß etwas vom Glücke des Urbinaten, schöne Gaben der Natur und edle Gaben des Geistes,

Begabung.



Fig. 1663. G. Seidl: St. Annakirche, Inneres, München.
Phot. F. Finsterlin, München.

Entwurf
zur Votiv-
kirche.

zugespochen sei. Die Votivkirche (1856—1879 [vgl. Einschaltbild]) erscheint wie fix und fertig aus einer glücklichen Inspiration hervorgegangen, wie ein begeistertes Lied der Romantik. Die Konstruktion beherrscht als Leitmotiv alles, aber das Ornament umrankt es mit milden Akkorden; an der Fassade und an den Seitengiebeln schwellen beide zu großer Tonfülle an, um in den reizenden, durchbrochenen Turmhelmen melodisch auszuklingen. Das ist das Höchste am Bau, die Harmonie, nicht Originalität; das Neue liegt, außen wie innen, in der festlich frohen Stimmung, welche die Seele des Betrachtenden umweht und erhebt. Im Grundriß verwirklicht die Votivkirche den Typus der französischen Kathedralkirche mit Chorumgang und Querschiff, — ein Kunstwerk wie aus einem Guß bis hinab zu den kleinsten Einzelheiten, — nur den Glasgemälden fehlt Einheit und Stimmung. — Gleichzeitig siegte Ferstel in einem zweiten Wettbewerb um das Bankgebäude, das er (1856—1860) im florentinischen Frührenaissancestil ausführte. Von nun an gehörte Ferstel zu den gefeiertsten und beschäftigtensten Baukünstlern Wiens. Das Schaffen war nicht immer wie ein Erguß aus jugendlicher sprühender Seele, auch Ferstel erfuhr, daß hohe Kunst mit innern und äußern Kämpfen verbunden, sie fürchten frühe seine Stirne. Unter seinen späteren Bauten (Christuskirche in Brünn, Kirche in Schönau bei Teplitz, Palais des Erzherzogs Viktor etc.) heben wir noch zwei hervor. Im Jahre 1863 zeichnete er die Pläne zum Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie, vollendet 1871, im farben- und formenfrohen Stil der italienischen Frührenaissance, denn in Italien und gegenüber den tiefer empfundenen Bedürfnissen und Stimmungen der Gegenwart hatte Ferstel mit dem Traum der Romantik gebrochen. Sgraffitofrieze, glasierte Majolika-Medaillons und buntfarbiges Material geben dem Ziegelrohbau mit Haupteingliederungen ein heiteres, malerisches Aussehen; die Meisterleistung ist jedoch der Arkadenhof im Innern, hohe, luftige Hallen in zwei Geschossen von edelsten Verhältnissen. Wie an die Votivkirche so ist Ferstels Ruhm an die Universität (1873—1884 [vgl. Einschaltbild]), geknüpft. Am Franzensring, an den Linien eines langgestreckten Vierecks liegen Schmidts Rathaus, Semper-Hafenauers Burgtheater, Hanfens Reichstagsgebäude und Ferstels Universität — gleichsam im Wettbewerb. Jeder kann dem andern die Palme reichen. Eine Rampe und Freitreppe führen zu dem schönen, reichen Eingang mit zwei Loggiengeschossen, darüber erhebt sich groß und wuchtig der Mittelbau; die Eckpavillons wachsen zu gewaltigen, weit vortretenden Rialiten an. Es ist ein Ganzes von imponierender Größe und Festlichkeit, und doch fehlt der Hochrenaissancefassade der farbige, malerische Schmuck, den der Meister ihr zugedacht hatte. Im Inneren überraschen durch den großen Wurf und die Harmonie der Verhältnisse zwei Treppenhäuser, „wahre Raumgedichte“, die Aula und der große, 70 m lange, 45 m breite Mittelhof mit hohen, weitgespannten Arkaden. Der ganze Riesenbau bedeckt 21412 Quadratmeter.

Der vierte Künstler, dem bei den Wiener Neubauten ein glänzender Teil zufiel, ist Karl Hafnauer (1833—1894) aus Wien, er ging aus der Schule von der Nulls hervor. Beim Wettbewerb um das Hofburgtheater erhielt er den dritten Preis. Seine Zulassung zur Konkurrenz um die Hofmuseen neben Hanfen und Ferstel rief entschiedenen Protest von seiten der Künstler und Kunstfreunde hervor. Hafnauer mußte es sich daher gefallen lassen, daß Semper 1871 nach Wien berufen wurde, um beim Bau der Museen, des Hofburgtheaters und der Hofburg mitzuwirken und mit Hafnauer die Pläne festzulegen. Semper

Bankge-
bäude.

Museum für
Kunst und
Industrie.

Universität.

K. Hafnauer.

Kampf um
Ebenbür-
tigkeit.
Semper
Mitwir-
kung.

starb schon 1879 in Rom. Ueber seinen Anteil an den Bauten entstand ein Streit. Gewiß ist, daß ein Hauch seines Geistes besonders aus der Disposition des Aeußern dieser Bauten spricht.

Die hohe Auffassung und den künstlerischen Ernst der drei ersten Meister besaß Hasenauer nicht. In der betäubenden Pracht der Ausstattung — z. B. im Treppenhaus des kunsthistorischen Museums und im Burgtheater — mit den glänzendsten, farbigen Marmorforten, erhöht durch reiche Appliken von Goldbronze mit Stuck, Reliefs und Gemälden liegt eine Ueberfülle, ein Makart'sches Prunken mit den verwirrendsten Effekten. Das Einzelne zeigt meistens hohen Schwung, die fauberste Technik und feinen Geschmack, daselbe gilt von den Sälen und Galerien der Museen, die ebenso praktisch und zweckmäßig angeordnet und glänzend ausgestattet sind, besonders die mit freiesten Renaissance-motiven stuckierten Decken in Verbindung mit Gold und Farbe. Das kunsthistorische und das naturhistorische Museum (vgl. Einschaltbild) sind zwei äußerlich völlig gleiche Baukörper, zwei gewaltige, langgestreckte Vierecke mit je zwei Innenhöfen. Die Frontseiten kehren sie einem dazwischen liegenden großen Garten zu. Der Mittelbau tritt mäßig vor, demselben ist ziemlich unvermittelt und ohne ausreichenden Unterbau und organisches Auswachsen eine Kuppel mit Tambour, von vier kleinen Kuppeltürmchen flankiert, aufgesetzt. Auffallend ist auch der schwächliche Simskranz. Im übrigen stellen sich die Museen als großzügige, imponierende Denkmale des Wienerstils dar. Daselbe gilt vom Hofburgtheater (vgl. Einschaltbild). An der Hauptfassade tritt der Mittelbau nach Semper'schem Rezept im Halbkreis heraus, an ihn schließen sich die langen Flügel mit je einer prachtfrohen Treppenanlage. Um am Halbrund des Mittelbaues mit dem Foyer des Zirkels Gerechtigkeit zu verweisen, wurde ihm ein geradliniges Rifalet vorgelegt. Darüber erhebt sich im Hintergrund das hochansteigende Bühnenhaus. Die gewaltigen durch beide Geschosse reichenden Pilaster, die reichen architektonischen Glieder der Fenster, der üppige plastische und ornamentale Schmuck erheben den Segmentbau zu einer der glänzendsten und großartigsten Leistungen der Wiener Neubauten.

Dekorative
Richtung.

Die Hof-
museen.

Hofburg-
theater.

Außer den größten im Baufach wären viele andere Namen zu nennen: A. Wilemans (geb. 1843, Justizpalast [Fig. 1652]), F. Fellner (geb. 1847) zusammen mit H. Hellmer (geb. 1849, Wiener Stadttheater, Theater in Temeswar, Pest, Augsburg, Prag, die Tonhalle in Zürich [Fig. 1653] etc.), der Gotiker und Schmidt'schüler M. Fleischer (geb. 1841, besonders Synagogen), der Barockbaumeister K. König (Philippshof) etc.

A. Wile-
mans.
F. Fellner
u. H. Hell-
mer.
M. Flei-
scher.
K. König.

2. Denkmale der Nachahmung der mittelalterlichen Stile.

Es ist kaum möglich, mehr überzeugter, entschiedener, strenger Gotiker zu sein, als wie Friedrich Schmidt die Bauhütte in Köln verließ. Selbst der einjährige Aufenthalt in Mailand änderte nichts daran. Erst in Wien lockerte sich in seinem Geiste die strenge Gebundenheit der Gotik und er nahm moderne Gedanken in das Bild auf. Andere Gotiker faßten ihre Aufgabe anders; ihr höchster Ehrgeiz bestand darin, nach bestem Wissen und Können die alte, mittelalterliche Gotik möglichst treu unter den gegebenen Bedingungen nachzuahmen. Sie wurden in dieser Auffassung von tüchtigen Kritikern und Kunstverständigen beeinflusst und bestärkt. Wider Willen und Wissen ließen die einen und andern manches Fremdartige einfließen. Die religiösen und die profanen Bauten der

Fr. Schmidt.

Nachah-
mung und
Lockerung
der Gotik.

Gotische
Kirchen in
München.

Stuttgart.



Fig. 1664. G. Dollmann: Schloß Neuschwanstein. Phot. F. Finsterlin, München.

Zeit sind außerordentlich zahlreich, wir greifen fast aufs Geratewohl einige der bedeutendsten heraus.

Weitaus am zahlreichsten entstanden gotische Kirchen in Süd- und Westdeutschland, besonders am Rhein. München erhielt die schöne Paulskirche (vgl. Einschaltbild) durch G. Hauberrisser, Stuttgart die frühgotische Marienkirche (vgl. Einschaltbild) von J. Egle und die Johanniskirche

am Feuersee von Chr. Fr. Leins. Eine große Thätigkeit entfaltete der Architekt Max Meckel; von ihm stammen unter anderen die Kirche zu Neustadt im Schwarzwald, die katholische Garnisonskirche in Ulm, die St. Bernhardkirche zu Karlsruhe, die St. Rochuskapelle bei Bingen (Fig. 1654) etc. Ebenso thätig war am Mittel- und Niederrhein der Baumeister Ludwig Becker (Katholische Kirche zu Düsseldorf, Darmstadt, Mariä Empfängniskirche zu Düsseldorf etc.). In Mainz entwarf Ph. Strigler die Bonifatiuskirche, für Köln H. von Schmidt die Herz-Jesu-Kirche. Dasselbst hatte der Dombaumeister V. Statz die Mauritiuskirche, in Kevelaer die Wallfahrtskirche, in Aachen die Marienkirche gebaut. Die katholische spätgotische Marienkirche in Hannover ist ein Werk Hohls; K. W. Hase gehören die Christus- und die ernste frühgotische Apostelkirche an. In Berlin baute J. Otzen (geb. 1839) die schöne Backsteinkirche zum Heiligen Kreuz; ein Backsteinbau dafelbst ist auch die Piuskirche von M. Hafak. Von den vielen merkwürdigen Kirchen in Sachsen sei wenigstens die Johannes-Kirche in Dresden von Möckel genannt. In Breslau wurde 1871 die Michaeliskirche von A. Langer, ein schöner Backsteinbau, eingeweiht; 1868 stürzte der nördliche Turm ein und erhielt einen Walmhelm. Im österreichischen Linz wurde 1862 der Bau des neuen großen Marien-Doms begonnen nach den Plänen des Dombaumeisters Statz; er nahm reich ausgebildete Seitenschiffe, ein großes Querhaus und einen Kapellenkranz im Chor mit in den Plan auf. Der 135 m hohe Turm über dem Westportal wurde 1902 vollendet. Die frühgotische Herz-Jesu-Kirche in Graz nach den Entwürfen von Hauberrisser mit einem 109 m hohen Turm kam 1891 zum Abschluß.

Viel geringer an Zahl sind die gotischen Profanbauten. In Freiburg i Br. baute der Professor Karl Schäfer die Universitätsbibliothek im strengen Uebergangsstil. Zu den hervorragendsten Neubauten gehören mehrere Rathäuser, so dasjenige in Stuttgart (Fig. 1655) von Professor Jaffoy, welches die freien, biegsamen Formen der Spätgotik wiedergiebt, nicht ohne einen Zug ins Große. Viel formenreicher, schmucker, glänzender ist das neue Rathaus in München (seit 1867) von Georg Hauberrisser (geb. 1841 in Graz), doch wünschte man mehr Ernst und Größe (Fig. 1657). Sehr stattlich stellt sich das neue frühgotische Rathaus in Braunschweig

Gotische
Profanbau-
ten in
Stuttgart.
München.
Braun-
schweig.

(Fig. 1656) von Winter dar mit einem kräftig vortretenden Mittelbau, einem glänzend betonten Hauptgeschoß und einem imponierenden Eckturm. Alle profanen Bauten übertrifft an Größe wie an prächtiger Ausstattung der ungarische Parlamentspalast in Budapest (Fig. 1658). Die Entwürfe stammen von Emerich Steindl, geboren 1839 in Budapest, einem Schüler Van der Nülls und Fr. Schmidts; er begann den Bau 1883 und starb kurz vor dessen Vollendung 1902. Der Kalksteinbau ist 255 m lang, 123 breit. Auf der Donauseite treten die Hauptteile der Anlage dem Auge deutlich entgegen. Ein vorgeschobener, von zwei 78 m hohen Türmen flankierter Mittelbau mit einem hohen Loggiengeschoß führt zum 27 m hohen, von sechzehn Pfeilern getragenen Kuppelsaal, über dem die gewaltige, 96 m hohe Kuppel sich wölbt. Gegen Süden und Norden schließen sich hohe Hallen an, die südliche führt zum Sitzungsaal der Abgeordneten, die nördliche zum Sitzungsaal der Magnaten; sie treten außen durch die hohen Dachbegrünungen mit je vier Türmchen hervor. Der Haupteingang befindet sich an der Ostseite im Mittelfalut, wo ein glänzendes Treppenhaus zum Saal der Delegationen führt. Plastik, Malerei und Dekoration verbinden sich mit der Spätgotik zu großer Wirkung.

Budapest.

Gelang es im Romanischen selten, echte romanische Raumstimmung zu wecken, so führte dagegen das freiere konstruktive System zu originellern Baugruppierungen und malerischen Bildungen. Aus der großen Zahl der Neubauten seien genannt die Herz-Jesu-Kirche zu Freiburg i. Br. von M. Meckel. Der früher genannte Ludwig Becker führte unter andern die Herz-Jesu-Kirche in Koblenz und die Elisabethenkirche in Bonn aus. Durch all den reichen Schmuck und die malerischen Bildungen alter rheinischer Denkmale zeichnet sich die Rochuskirche in Düsseldorf aus, ferner daselbst die im frühromanischen Stil als Zentralbau mit großer Mittelkuppel und zwei Ecktürmen und malerischen Nebenbauten ausgeführte Synagoge (Fig. 1659), beide von Professor Kleefattel, die Garnisonkirche in Hannover — Chorumgang, dreischiffige Kreuzflügel, Kuppelturm und Hauptturm über dem Eingang — im Gegenteil durch den Anschluß an einfache sächsische Vorbilder. Unter den Denkmälern Berlins ragt die Herz-Jesu-Kirche (vgl. Einschaltbild) frühromanischen Stils von Hohl, ferner die 1891—1895 von Fr. H. Schwechten gebaute Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (Fig. 1660) hervor im rheinischen spätromanischen Stil in lateinischer Kreuzform mit 113 m hohem Turm an der Westfront und zwei Türmen zwischen Querschiff und Chorapsis. Das

Roman.
Kirchen.In Frei-
burg.

Düsseldorf.

Hannover.

Berlin.

Westportal führt zunächst in die Gedächtnishalle, welche mit Darstellungen aus dem Leben Wilhelms I. geschmückt werden soll. Die Kirche ist reich mit Stiftnischen und Glasgemälden (nach Linemann, Geiges



Fig. 1665. G. Frentzen: Der Hauptbahnhof in Köln. Phot. von K. Creifelds.

München. etc.) ausgestattet. Höchst merkwürdig sind mehrere Kirchen in München. Keine zweite romanische Kirche atmet vielleicht so echtes Altertum in Konstruktion und Ausstattung wie St. Anna (Fig. 1661 und 1663) von dem vielseitigen und vielbeschäftigten Architekten Gabriel Seidl (geboren 1848). Auch Plastik und Malereien wurden zum Teil „alt“ gemacht. So erscheint der Bau mehr wie ein hochgelungenes geniales Kunststück als wie eine Volkskirche. In Einzelheiten noch gefuchter und in der Altertümlichkeit noch beabsichtigter erscheint die geistreich entworfene St. Maximilianskirche von H. Schmidt (geb. 1850). Nach dem gewöhnlichen mittelrheinischen Schema baute L. Romeis (1854—1904) die St. Benno-, A. Schmidt (geb. 1841) die protestantische, mehr modernisierte St. Lukas-

Wien. kirche. Die merkwürdige St. Antoniuskirche (Fig. 1662) in Wien von Fr. Neumann (geb. 1844) entlehnte die wichtigsten Motive der Konstruktion und der Anlage aus der Kirche des Santo aus Padua und aus S. Marco in Venedig. Unter den romanischen oder romanisierenden Profanbauten sind zu erwähnen: das neue Regierungsgebäude in Koblenz von Baurat Schmidt (1902—1906), rheinischen Stils, aus Sandstein mit reicher Formenbildung besonders im Innern, wo buntfarbiges Gestein hinzukommt; ferner das Empfangsgebäude des Hauptbahnhofes in Köln (1906) von Architekt G. Frentzen (Fig. 1665).

Zu den glänzendsten profanen neuromanischen Bauten gehören die malerischen Schlösser Ludwigs II. von Bayern Neuschwanstein (Fig. 1664) und Hohen-

Schlösser Ludwigs II. schwangau, von des Königs Lieblingsbaumeister Georg Dollmann (1830—1895) aus Ansbach, einem Schüler Klenzes. Die Anlage ist so reich und phantastisch, die Ausstattung so märchenhaft glänzend, daß die Bauten wie Bilder aus der Schwärmerei auftauchen, die durch Wagners Libretti und Kompositionen, Tannhäuser, Lohengrin, Nibelungen, geweckt wurde.

3. Denkmale der Weiterbildung der neuern Stile.

Es gab unter den Künstlern, welche sich den neuern Stilen angeschlossen, auch solche, welche lediglich nachahmten, allein die meisten wurden zu Neuerungen und Weiterbildungen gedrängt, da die Formen der Renaissance und des Barock noch keine toten Sprachen waren, noch fest in der Erinnerung lebten und daher im lebendigen Verkehr sich nach dem Geist der Zeit und der persönlichen Art des Künstlers ummodelten. Da das neue Parlamentshaus in der deutschen Reichshauptstadt unbestritten einen weitreichenden Einfluß übte und an der Spitze anderer verwandter Bauten steht, so setzen wir es gleichfalls voran.

Ein erstes Preisausschreiben für das Reichstagshaus 1872 war ergebnislos; im zweiten Wettbewerb 1882 erhielten Wallot in Frankfurt und Thiersch in München erste Preise, des ersten Entwurf wurde als Grundlage weiterer Bearbeitung und Durchführung gewählt. Paul Wallot, der Abkömmling einer eingewanderten Hugenottenfamilie, wurde 1846 in Oppenheim geboren; nach seinen Studien ließ er sich als Privatarchitekt in Frankfurt a. M. nieder. An dem ersten Entwurf wurden von allen Seiten so viele Aenderungen verlangt, daß von der ursprünglichen Arbeit wenig blieb; der Meister selber machte im Verlauf des Baues (1884 bis 1894) eine künstlerische Entwicklung durch. Das Reichstagsgebäude (vgl. Einschaltbild und Fig. 1666) ist ein Rechteck von 137,40 zu 93,30 m mit zwei Binnenhöfen. Die Hauptfront ist gegen Westen gerichtet. Eine gewaltige Freitreppe führt zum Haupteingang und durch die Stiegenhalle ins Hauptgeschoß zum großen kreisrunden Kuppelsaal, welcher mit den davon ausgehenden Korridoren fast in der ganzen Länge

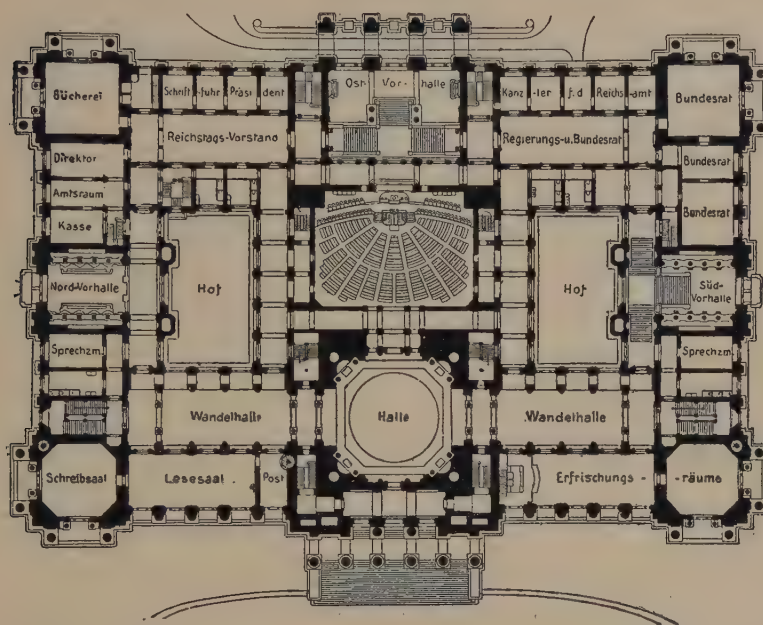


Fig. 1666. P. Wallot: Grundriß des Reichstagshauses in Berlin.
Nach «Zentralblatt der Bauverwaltung», Berlin (W. Ernst & Sohn).

des Hauses die Wandelgänge bildet. Dann folgt in der Mittelaxe im Herzen des Baues der Sitzungsfaal, er erhält fein Licht aus der gewaltigen Kuppel, deren Dach aus Eisen konstruiert und mittels vergoldeter Kupferreife mit Glas eingedeckt ist. Im westlichen Haupttrakt befinden sich die Repräsentationsräume des Hauses, zur Rechten des Escalier d'honneur zwei Erfrischungsräume, zur Linken Lese- und Schreibsäle. Der öffentliche Trakt

enthält in den Haupträumen die Bücherei, den Sitzungsfaal des Bundesrates, ferner Amtswohnungen für den Präsidenten des Reichstags, für den Reichskanzler u. f. f. Der östliche Eingang ist für den Hof, der südliche für die Mitglieder des Reichstags, der nördliche für das Publikum bestimmt. Die Westfront hat über dem schmucklosen Erdgeschoß im Aufbau nur zwei Gefchoffe, die übrigen drei Seiten schieben noch ein Zwischengefchoß ein. Die turmartig ausgebauten Eckpavillons ragen um ein Halbgefchoß und die Attika über die Linien hinaus, über sie erhebt sich die Kuppel, deren Konstruktion sich aus ihrer Bestimmung, Licht zu spenden, erklärt. Der Bau zeichnet sich ebensofchr durch die zweckmäßige Anlage, die strenge Logik und die durchgehende Gediegenheit und Wahrhaftigkeit wie durch die künstlerischen Eigenschaften aus. Die Bedeutung der Haupträume ist auch am Aeußern durch den Reichtum der Ausstattung ausgesprochen, an der Westfront durch die großartige Fensterbildung und die monumentale Eingangshalle, — diese freilich in der steifen Form des klassizistischen säulengetragenen Giebels. An der Westfront werden die Gefchoffe durch Dreiviertelsäulen, an den übrigen mittels durchgehender Pilaster verbunden. Ganz vorzüglich profilieren sich die selbständig und reich ausgebildeten Ecktürme, welche die Baumassen fest zusammenschließen. Was im Innern zuerst und ungünstig auffällt, ist das Halblicht, die mangelhafte Beleuchtung der Gänge. Das hätten die vielgescholtenen Barockmeister besser gemacht; sie hätten auch die Eingangs- und Treppenhallen lichtvoller, festlicher, freudestrahlender gestaltet und größere Raumwirkungen erzielt. Im übrigen überrascht das Innere durch die Pracht der Ausstattung, die Gediegenheit des Materials, die Tüchtigkeit der kunstindustriellen, technischen Ausführung. Im Stil des Aeußern giebt die italienische Renaissance den Grundklang. In den Formen, Motiven, Bildungen ist Wallot durchaus selbständig, neu und originell, nirgends Schablone und ausgetretene Geleise, darin liegt ein Hauptverdienst des Baues. Man kann mit Recht von einem

Ausstattung.

Stil.

individuellen Wallotstil reden. Und ein anderer großer Vorzug liegt in der Gliederung der Baumassen und in der Verwendung des Ornaments. Die Akademie des Bauwesens drang auf Einfachheit, Maßhalten. Wallot unterdrückte in seinen Plänen auch manche Zierformen, dennoch erscheint der Bau reich und vornehm. Der Baumeister erreichte diese Wirkung durch die feste Betonung der Hauptteile und deren ausgiebigere Ausstattung, ferner dadurch, daß er wenig dekorative Formen aufnahm, diese aber groß und bedeutungsvoll ausbildete. Im Innern ist Wallot viel freier, er greift gelegentlich in andere Stilformen hinüber, besonders in die deutsche Renaissance. Die Portale Bayern und Preußen am Eingang zur Wandelhalle und zur Vorhalle des Bundesrates könnten in der Konstruktion von einem alten Danziger sein. An Monumentalmalerei und Plastik fehlt im Innern noch vieles. Aus den bedeutendsten Werken der Plastik seien genannt: das Relief über dem Haupteingang, der reifige St. Georg mit den Zügen Bismarcks von R. Siemering, im Giebfelde Kunst und Gewerbe, von germanischen Kriegern beschützt, von Fr. Schaper, auf der Plattform über dem Giebeldreieck die Germania mit den Genien des Friedens und Kriegs von R. Begas, über den Säulen der Eckpavillons sechzehn Figuren, welche die Ausübung der Staatsgewalt, der Rechtspflege, der Wehrkraft, der Erziehung und des Unterrichts sinnbilden, von Behrens, Diez, Eberle, Eberlein, Lessing, Maifon, Schlierholz und Volz; auf den Ecken der Attika der Pavillons Gruppen von jugendlichen Genien, welche die Kaiserkrone emporhalten, von A. Brütt, über dem Osteingang die in Kupfer getriebenen berittenen Reiterherolde von Maifon etc. Die Glasgemälde in den Vorhallen stammen vom Frankfurter Alexander Linnemann. Es ist verwunderlich, daß man in realistischer Zeit so viel in Symbolik, Allegorie und spitzfindigen Anspielungen machte. — Der zweite große Monumentalbau Berlins ist der neue Dom (1894—1905) an der Stelle des alten Doms (1747—1750) und der Anfänge des Campofanto (1845). Den Entwurf machte Julius Raschdorff, geboren 1823 in Pless, seit 1853 Stadtbaumeister in Köln, seit 1877 Professor an der Bauakademie in Berlin. Wie bei andern seiner Werke, so war sein Sohn und Schüler Otto (geb. 1854) an dem Dom (Fig. 1667 und 1668) mitthätig. Dieser besteht aus drei Teilen. Die Haupteingänge mit der Vorhalle führen von Westen nach Osten in die Predigtkirche, einen großen Zentralraum (zirka 41 m Durchmesser) unter der Hauptkuppel, von achtseitigem Grundriß. Im östlichen Kreuzarm steht der Altar. Südwärts schließt sich an diesen Haupt- und Mittelbau die kleine Tauf- und Trauungskirche, ein rechteckiger, von einem Tonnengewölbe überspannter Saal von 18 zu 9 m. Nordwärts liegt die Denkmal- oder Gruftkirche in der Gestalt eines fünfseitigen Chorraums mit fünf Apsidalkapellen, zu Ehren der preußischen Könige und großer Staatsmänner. Die Unterkirche oder das Kellergeschoß ist fast ganz als Hohenzollerngruft bestimmt. Es war keine Kleinigkeit, diese drei voneinander getrennten Kirchen mit sehr mannigfaltigen Nebenräumen für die fünf Aufstiege zu den Emporen, für Sakristeien, Küster etc. zu einem Ganzen zu vereinigen. Im Außern stellt sich der Dom in der Hauptaxe als ein Renaissancebau dar mit der riesigen Hauptkuppel, welche von vier Kuppeltürmen umgeben ist. Es ist eine Hof- und Luxuskirche. „Der Innenraum der Predigtkirche ist bei 82 m Höhe ein solcher, der zum mindesten nicht für die Predigt geschaffen erscheint ... Ueberall erkennt man, daß der Architekt mit dem Uebermaß verfügbaren Raumes nicht recht etwas anzufangen wußte, daß das System der protestantischen Kirche mit dem System des gewaltigen Prunkbaues nicht in Einklang zu bringen war.

Plastische
Ausstat-
tung.

Der Dom
in Berlin.

Dreiteilig-
keit.

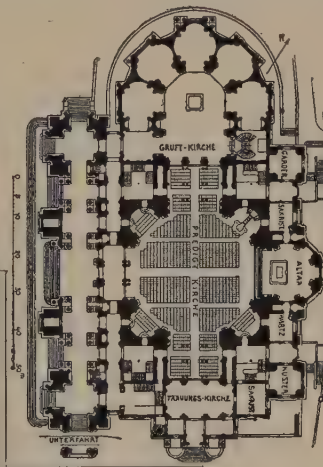
Luxus-
kirche.

Daher der durchaus katholische Grundzug in der äußern Erscheinung: man vergleiche die Anlage mit dem unverkennbaren Vorbild Sant' Agnese in Piazza Navona in Rom“ (C. Gurlitt). Was dem Reichstagsgebäude zugute kommt, die Gliederung der Baumassen und die Größe des Details, fehlt dem Dom. Im Gegenteil, das Ueberwuchern und die Kleinheit der Einzelheiten nehmen ihm die Größe. Auch die Lage ist ungünstig, er sitzt zu tief, die Kuppel erdrückt und zermalmt den Unterbau. In der Nähe des königlichen Schlosses erscheint er vollends niedrig, eingedrückt und eingefackt. Vom Lustgarten aus ist man ohnedies der Kuppel zu nahe. Wie ganz anders wirkt die St. Peterskuppel, sie drückt nicht nach unten, sondern strebt wie aus eigener Kraftfülle in die Lüfte; die Konstruktion ist aber auch eine viel einfachere, klarere. — In Berlin nahm auch der Privatbau im Anschluß an die Monumentalarchitektur einen hohen Aufschwung. — Einen großen Einfluß auf den Entwicklungsgang der Architektur gewann Otto Rieth mit seinen, mehrere Lieferungen füllenden architektonischen und dekorativen Studien und Entwürfen. Die meisten Skizzen, von freier Hand entworfen, sind im Barockstil oder Frührenaissancestil gehalten, flott, schwung- und phantasievoll, poetisch und malerisch, genial. Sie gingen aus dem Gefühl hervor, „daß Freihandzeichnen und perspektivisches Entwerfen eine wichtige Rolle im Architekturstudium zu spielen haben“. Für das Operieren mit großen Massen bei maßvoller Dekoration ist es eine vorzügliche Anleitung.

Mängel.

O. Rieth.

In Dresden herrschte fast bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in der religiösen Architektur die Gotik, in der Profanarchitektur die italienische Renaissance, daneben später die freie, elegante deutsche Renaissance



(die Rathhäuser zu Dresden - Plauen von Löffow und Viehweger, zu Pieschen und Löbtau von Schilling und Gräbner) und vereinzelt der lustige, prächtige Barock, wie am sogenannten Kaiserpalast, einem Geschäftshaus von den rüh- rigen, an glücklichen Baugedan-

Bauten in Dresden.

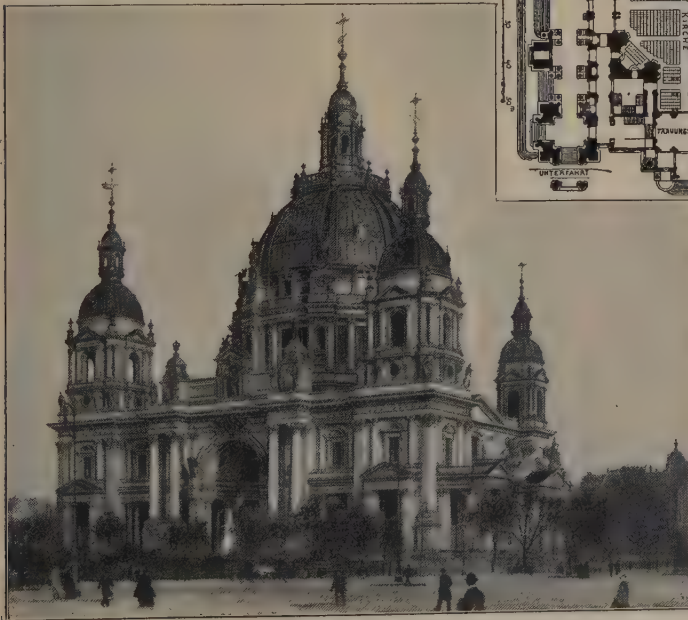


Fig. 1667 und 1668. J. & O. Raschdorff: Grundriß und Aeußeres des neuen Doms in Berlin. Nach Originalaufn. von A. Schwartz, Berlin.

ken reichen Schilling und Gräbner, und am Zentraltheater von Löffow und Viehweger. Die deutsche Renaissance und der Barock führten zur Moderne, so haben die beiden letztgenannten Barockbauten im Innern eine moderne Ausstattung. Dann folgten ganze Bauten modernen Stils: das neue Haus der Sächsischen Handelsbank von Schilling und Gräbner, das Mausche Ge-

schäftshaus von Loffow und Viehweger etc. und vollends eine sehr große Zahl von Privathäusern und Villen in und um Dresden.

Reichsgerichts-
bau
in Leipzig.

Bei dem Wettbewerb für das neue Reichsgerichtsgebäude (vgl. Einschaltbild) in Leipzig ging Ludwig Ernst Hoffmann (geb. 1852 in Darmstadt), der feinen Entwurf mit dem norwegischen Architekten Peter Dybwad ausgearbeitet, als Sieger hervor. Das Palais ist in den einfachen, strengen Formen der italienischen Hochrenaissance erbaut mit einer hohen Kuppel, welche über quadratischem Unterbau in einem Helmgewölbe mit einer Laterne abschließt. Etwas von Bramantischer Vornehmheit, die in der Kuppel zu hohem, ruhigem Selbstbewußtsein sich aufschwingt, ruht auf dem genialen Bau. Der Seiteneingang mit der hohen Kolonnade und der Attika darüber fügt sich dem Palaste schöner ein als der Säulengiebel der Hauptfront.

In andern größeren Städten gestaltete sich die architektonische Entwicklung, wie sie oben bei Dresden skizziert wurde. So in Frankfurt a. M.: das prächtige Opernhaus (1863—1880) von R. Lucae, das ganz moderne Albert-Schuhmann-Theater (1904—1905) von Krifteller und Sonnenthal; in Stuttgart: das Landesgewerbemuseum in Renaissanceformen (1896 vollendet) von Neckelmann, die Bürgerhalle (1899) von Schmohl und Stähelin, ein monumentaler Bierpalast in deutscher Renaissance mit nordisch-romanischen Anklängen (Fig. 1669); in Bern: der neue Bundespalast (Fig. 1670) in italienischer Renaissance (1894—1902) von H. W. Auer (1847—1906).

Wie auf allen andern Gebieten der Kunst, so kommt im Aufschwung der neuesten Architektur München ein Hauptverdienst zu. Der Meister, welcher, vielleicht mehr unter dem Einfluß der Zeit als aus freier Neigung, die Renaissance einführte, war Gottfried Neureuther (1811—1887) aus Mannheim. Sein Talent besteht weniger darin, große Massen zu disponieren und zu gliedern, als im feinen Geschmack, durch plastische und malerische Wirkungen den Eindruck der Architektur zu heben, zu bereichern und Würde mit Anmut zu verbinden. Sein Hauptwerk ist das Polytechnikum (Fig. 1671). Weniger gelungen ist die Massenverteilung an dem sonst imposanten Bau der Akademie der Künste. Große Vorzüge besitzen manche seiner Privatbauten und Nutzbauten. Auf denselben Gebieten zeichnet sich besonders Albert Schmidt (geb. 1841 in Sonnberg in Thüringen) aus. Der Bildhauer-Baumeister Lorenz Gedon (1844—1883) aus München ging im Palais des Grafen Schack zur deutschen Renaissance in möglichst malerischen Bildungen und mit Uebergreifen in den Barockstil über, noch mehr war dies im Heyl'schen Haus in Worms der Fall. Wie früher



Fig. 1669. Schmohl & Stähelin: Die Bürgerhalle, Stuttgart.
Phot. H. Brandseph, Stuttgart.



Fig. 1670. H. W. Auer: Der Bundespalast in Bern. Phot. Wehrli A.-G., Kilchberg, Zürich.

bemerkt wurde, erhielt neben Wallot im Wettbewerb um das Reichstagsgebäude Friedrich Thierfch (geb. 1852) in Marburg den ersten Preis. Sein Hauptwerk, der Justizpalast in München (vgl. Einschaltbild und Fig. 1672), ist auch ein vollkommen ebenbürtiger Rivale des Parlaments. Es ist ein Bau, so aus einem Guß, von so organischer Einheit und Notwendigkeit, als wäre er aus dem Boden gewachsen. Als Stil wählte der Baumeister einen maßvollen, edeln Barock und verzichtete am Aeußeren schon im Interesse der Lichtführung mit Recht fast ganz auf die Säule und behalf sich mit glatten Lifenen und Pilastern, während die Flächen ruftiziert sind. Der Haupteingang, die schönen Eckpavillons, die im Kreissegment heraustretende Mittelpartie an der Ostfront sind von der günstigsten Wirkung. Die Kuppel wird, was zu bedauern, von den hohen Dächern stark maskiert. Im Neuen Justizgebäude machte Thierfch den Versuch, den altheimischen Backsteinbau des Mittelalters mit farbiger Bemalung wieder zu Ehren zu bringen. Er führte auch die monumentalen Brücken, die Mainzer Rheinbrücke und die Neckarbrücke in Mannheim aus. Von August Thierfch stammt die schöne St. Ursulapfarrkirche in Schwabing, in der aber die Nachahmung der italienischen Renaissance sich bis auf die Holzziegel auf dem Dache erstreckt. Die St. Josephskirche von H. Schurr giebt den vereinfachten Grund- und Aufriß der St. Michaelskirche wieder; die Streben sind einwärts gezogen und zwischen ihnen — ohne Emporen — Kapellen und Eingangshallen angelegt, ein echtes, beliebtes Barockmotiv. Von den Schloßbauten Ludwigs II. macht das Schloß Herrenchiemsee den Eindruck einer frostigen Nachahmung, viel freundlicher ist der Linderhof. Die Hauptbedeutung liegt übrigens in der prunkvollen innern Ausstattung.

Fr.
Thierfch.

A. Thierfch.

H. Schurr.

Schlösser
Ludwigs II.

Ein originellster Künstler mit einem starken Zug ins Große und Monumentale ist Bruno Schmitz (geb. 1858) aus Düsseldorf, jetzt in Berlin (Künstlerhaus in Amsterdam, oberösterreichisches Landesmuseum in Linz, die herrliche Stadthalle Rofengarten in Mannheim (vgl. Einschaltbild), erste Preise bei Wettbewerben für die Bank in St. Gallen, die Tonhalle in Zürich etc.). Die Geschichte der Plastik wird ihn als den Schöpfer gewaltigster Denkmäler vorführen.

Br. Schmitz.

Denkmal-
kunst.

Prag erhielt mehrere bedeutende Monumentalbauten, so das Künstlerhaus Rudolphinum (Fig. 1673) von J. Zitek und J. Schulz, das Kunstgewerbemuseum von J. Schulz. In der ungarischen Metropolitansstadt Gran wurde die 1820 nach Kühnes Plänen im Renaissancestil begonnene stattliche Domkirche 1856 geweiht

Prag.

Gran.

und in neuester Zeit ausgebaut. In der Landeshauptstadt Budapest begann 1851 J. Hild den Bau der sogenannten Basilika (Fig. 1674), der St. Stephanskirche in der Leopoldstadt, es ist eine Kuppelkirche im Renaissancestil in der Kreuzform und



Fig. 1671. G. Neureuther: Das Polytechnikum, München. Phot. Römmler-Jonas.

nach dem Vorbild von S. Maria di Carignano in Genua. Nachdem die fertige 96 m hohe Kuppel eingestürzt, führte der vielbeschäftigte Nikolaus Ybl (1814—1891) nach eigenen Plänen den Bau aus. Zu einer eigenartigen Bildung führte am Äußeren die um die Chorapsis herumgeführte Sakristei. Ebenso neu sind in den Diagonalen der Kuppel die als Verstärkungen gedachten Vorlagen mit Figurennischen.

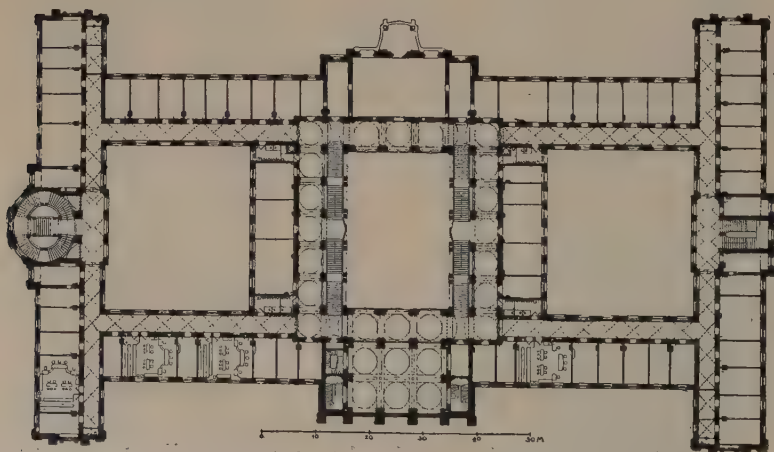
4. Denkmale der Moderne.

Bruch mit der Vergangenheit. Hauptkennzeichen. Das Wellenförmige. Linien-spiele.

a. Das moderne Ornament und die Formbehandlung. — Daß die Moderne ein Bruch mit der Vergangenheit ist, beweisen die neuen ornamentalen Motive, die von den frühern Stilformen ganz abweichen. Ein Hauptkennzeichen aller modernen Schmuckformen ist das Geschweifte, Fließende, Wellenförmige, Strömende, das in weichen, matten Kurven Geschwungene, hierauf beruhen die mannigfaltigsten Linien-spiele.

Das Linien-spiel ist in den Schmuckformen aller Stile ein wichtigstes Motiv, von den Wellen-, Mäander-, Tänenformen der Griechen bis zu den wunderbaren Arabesken, Grottesken, Moresken und ideal-vegetabilischen Linienzügen der Renaissance. Diese Linienfiguren, gemischt mit vegetabilischen und Tierformen sind so sehr und unverkennbare Werke des edelsten Geschmacks, Spiele und Witze des

Künftlergeistes, Erzeugnisse der geübtesten und kunstvollsten Hand, daß sie auch den Geist des Beschauers fruchtbar anregen und das höchste Wohlgefallen wecken. Kein Zweifel, daß auch viele moderne Linienmotive sehr schön sind und den Geist anregen, allein einen Vergleich mit dem Ornament der eben



Vergleich mit der Renaissance.

Fig. 1672. Fr. Thiersch: Grundriß des Justizpalastes in München. Nach «Fr. Thiersch, Das neue Justizgebäude in München» (Verl. L. Werner).



KUNSTINDUSTRIE.

Wandtafelung in Koptoxyl, von B. Harrafs, Böhlen; Schilling und Gräbner: Giebel der Villa Gerh. Hauptmanns; B. Pankok: Säule im Ständesamt des Rathaus von Dessau; Br. Möhring: Fenster im Deutschen Haus, Paris (1900) — H. Obrist: Nutzbrunnen; Schilling und Gräbner: Fensterbogen und Tor der Sächsischen Handelsbank, Dresden; Th. Fischer und H. van de Velde: Kapelle im Folkwang-Museum, Hagen, in der Erlöferkirche zu Schwabing; H. Obrist: Pfeilerkapitell; J. A. Schulz: Füllung in Eichenholz. — R. Mackintosh: Grabstein: R. Riemerschmid: Grabmal, München, und Tor am Haus Rudolph in Dresden.

Nach der Zeitschrift „Dekorative Kunst“, München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.



KUNSTINDUSTRIE.

P. Behrens: Buchschmuck; A. Knab: Zierleisten; P. Huber: Fries; — R. Lalique: Halschmuck; P. Horti: Anhänger; A. Bucher: Anhänger und Stockgriff; englischer Dekorationsstoff. — Morawe: Ohrgehänge; Magnussen: Brosche; P. Hauptein: getriebene Fingerringe; P. Behrens: Buchschmuck. — Fr. Adler: Tischläufer; J. Hrdlicka: genähte Kragen; M. Vever: Kamm; T. Morris: Einband. — A. Turbayne: Einband; M. Susmann: Gürtelschliesse; P. Hauptein: Ledergürtel; K. Mofer: Einband.

Nach den Zeitschriften „Dekorative Kunst“, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., und „Kunst und Handwerk“, R. Oldenbourg, München, sowie nach Phot. von A. Bucher (Mitglied der Schweiz. Sezession), Paris.



KUNSTINDUSTRIE.

E. Sapatka: Becher; Fayencevase von Gustafsberg; R. Kirsch: Vestibüllampe; P. Hausstein: Becher; Wilhelm und Lind: Zinnteller; Meißener Porzellankanne; P. Behrens: Vase (Mehlem). — E. Riegel: Pokal; Wilhelm und Lind: Blumentopf; L. C. Tiffany: Favrilevase; J. Powell: Glas; P. Huber: Handleuchter; R. Riemerschmid und P. Behrens: Besteck; Fr. von Heider: Porzellanplatte. — P. Huber: elektrischer Beleuchtungskörper; Fr. Schumacher: Standuhr; W. Ortlieb: Tischgerät für Salz etc. — A. Bucher: Silberchale; J. Laffer: Möbelbeschläge; K. Moser: Schreibtisch mit Stuhl. — C. Plumet: Thürgitter, Paris; H. E. von Berlepsch: Buffet in der Villa Tobler, Zürich; A. Meffer: Torgitter.

Nach den Zeitschriften „Dekorative Kunst“, Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G., und „Kunst und Handwerk“, R. Oldenbourg, München, sowie nach Phot. von A. Bucher (Schweiz. Sezession), Paris.

ARCHITEKTUR DER NEUESTEN ZEIT.



MEIER UND BREDOW: VILLA IN GROSS-LICHTERFELDE; FR. HOOPER: ENGLISCHES LANDHAUS. G. GÖRKE: SPEISEZIMMER, BERLIN; A. KOCH: VILLA RÜEGG-HONEGGER, ZÜRICH. H. E. VON BERLEPSCH: BIBLIOTHEKZIMMER DER VILLA TOBLER, ZÜRICH.
Nach den Zeitschriften „Dekorative Kunst“, Verlagsanstalt Bruckmann A.-G., und „Kunst und Handwerk“, R. Oldenbourg, München, sowie nach Originalaufnahme von A. Krenn, Zürich.

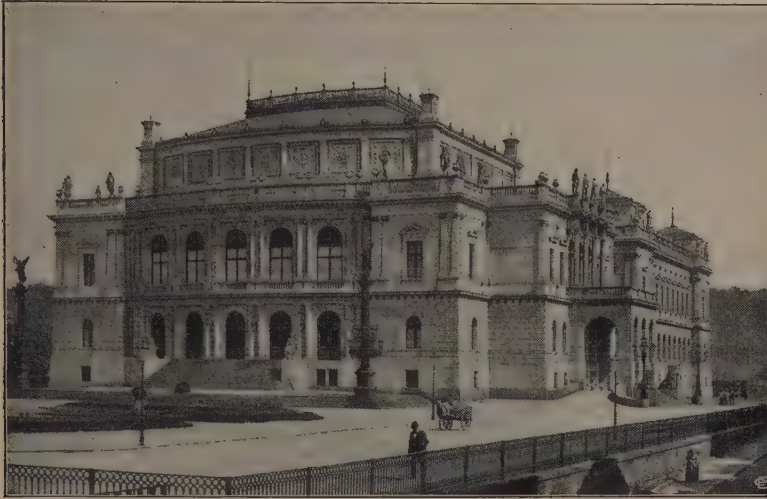


Fig. 1673. J. Zitek und J. Schulz: Das Rudolfinum in Prag. Phot. Stengel & Co.

genannten Renaissance halten sie nicht aus. Sehr oft muß man den Eindruck erhalten, daß sie weniger aus dem Geiste des Künstlers fließen, als aus dem Zufall, aus einem naiven Sichgehenlassen. Die

Linien dehnen, schweifen, krümmen, kreuzen sich, ohne daß man das ästhetische Gesetz zu ahnen vermag.

Nach den Linien-

spielen kehrt kein anderes Ornament öfter wieder als Blätter und Blüten: langgestengelte Doldenblüten, vielverschlungenes Zweig- und Astwerk, das oft in Blumenkronen ausblüht. Wir finden es als Flächenfüllung, als Thür- und Fensterrahmen, als Fries- und Wandbekleidung, in Zierleisten und Streumustern, an Säulen und Pilastern. Im Kunsthandwerk liefern Blätter und Blüten das Grund- und Leitmotiv zu allerlei Bildungen in Holz, Stein und Metall. Hierbei werden die Naturformen völlig realistisch verwendet, oft aber auch feinst stilisiert, z. B. in der Metalltechnik, in der Glasmalerei, in den Nadelarbeiten, welche entzückend schöne Wirkungen erzielen.

Motive aus
Blättern u.
Blüten.

Sehr viele ornamentale Motive sind recht geistreich aus Naturformen

Ableitung
von Natur-
formen.

entwickelt, aus den Rippen und Fasern der Blätter, aus Blüten und Früchten, aus Schmetterlingsflügeln und Tierformen etc. Allein dem Laien ist es in tausend Fällen ganz unmöglich, auch nur zu ahnen, aus welchen Motiven z. B. viele Flächenmuster, Schmuckfächer, Beleuchtungskörper, wunderbar geschweifte, durchlochte Möbel- und Thürbeschläge etc. abgeleitet sein dürften. Dieser Eindruck des Unerklärlichen, Fremdartigen ist keineswegs ästhetischer Art und wirkt um so verwirrender, wenn die ornamentale Form im Zug der Linie an sich wenig



Fig. 1674. N. Ybl: Die Basilika in Budapest. Phot. Stengel & Co., Dresden.

Archais-
mus statt
Einfach-
heit.

Interesse bietet. Ein Hauptbestreben der Künstler geht, wie früher bemerkt wurde, auf einfachste Formen aus. Die Einfachheit ist ein höchstes ästhetisches Element, aber sie braucht doch nicht verwechselt zu werden mit den Urformen aller Dekoration und deren Verwendung in der primitivsten Weise, wie die Völker im Beginne erster Kunstentwicklung es thaten. In Wirklichkeit werden sehr viele Motive den ältesten Kunstepochen, den Aegyptern, Karolingern, besonders der romanischen Zeit entlehnt. Manche moderne Künstler scheinen es darauf abgesehen zu haben, diese Urformen: Kreise, Spiralen, Vierecke, Stern- und Schachbrettformen etc., mit Vorliebe als Ornamente zu verwenden. Andere Meister verwechseln das Einfache

Schwerfäll-
igkeit statt
Einfach-
heit.
Mühsam
Gefuchtes.

gar zu oft mit dem Schwerfälligen, Ungefügen, Plumpen. Noch unangenehmer ist es, wenn man den Eindruck erhält, das Einfache und schlechtweg Zweckmäßige sei mit dem mühsam Gefuchten, Nochniedagewesenen vertauscht und verwechselt worden. Wir begegnen tausend Gegenständen des Kunsthandwerks, welche so wunderliche Formen annehmen, daß es schwer ist, darin mehr als unkünstlerische Laune und Willkür zu sehen, oder dann die Sucht, um jeden Preis etwas noch nie Gesehenes und Gemachtes zu liefern. Man betrachte nur, welche Formen Tisch und Stuhl, Schrank und Kommode, Pult und Ständer, Wanduhr und Tintenfaß, Becher und Kanne u. f. w. oft annehmen (vgl. Einschaltbild). Hält das Beste den Vergleich mit den Erzeugnissen früherer Stile aus? Im allgemeinen darf man wohl behaupten, daß unter den modernen Zierformen und kunstindustriellen Gegenständen diejenigen am gefälligsten und reizendsten erscheinen, welche am meisten an frühere Stilformen und Stilgesetze erinnern. Dem wirklich Guten und Schönen soll kein Wert nicht im mindesten geschmälert werden.

Vergleich
mit früheren
Stilformen.

Von den frühern Stilen her sind wir gewohnt zu verlangen, daß jedes

Mangel an
organischer Ein-
gliederung.

Ornament in der Architektur organisch eingefügt und eingegliedert werde. Die Moderne setzt sich leicht darüber hinweg. Oft wird ein Ornament urplötzlich z. B. in die Ecke einer Fläche oder sonst unsymmetrisch und unrhythmisch eingefügt; es läuft quer über eine Füllung, bricht unerwartet ab oder ermangelt jedes Rahmens und jeder Begrenzung, Formen, deren Begründung schwer einzusehen.

Der Säulenbau.

Die herkömmlichen Bildungen des Säulenbaues fallen weg oder treten uns in fremdartiger Umgestaltung entgegen (vgl. Einschaltbild). Die Schäfte der Säulen, wenn solche vorkommen, was selten der Fall, haben oft weder Basen noch Kapitelle, sie wachsen aus dem Stylobat heraus und verlieren sich in dem getragenen Gegenstande.

Neubildungen.

Denn allerlei archaische Formen charakterisieren auch einen großen Teil der modernen Bauten. An die Stelle der Kapitelle und der Simse der Pfeiler treten die wunderlichsten plastischen Bildungen, Uebergänge, Anläufe, unnennbare Dinge, deren Dasein und Formen man sich schwer erklärt. Oft sind es wie aus weichem Stoffe modellierte knorpelartige Vorlagen, Anschwellungen, welche an den Bau der Knochen erinnern. Wir begegnen ihnen ferner an Verknüpfungen und freien Endigungen. Die Rahmen der Fenster nehmen verschiedene Schweifungen an oder werden wie die Thüren mit allerlei Pflanzenmotiven und Flachreliefs eingefast. Ein für allerlei Neubildungen beliebtes Feld sind die Flächen; sie werden gerne durch die verschiedensten Motive gebrochen und aufgelöst, durch Linienornamente, frei hingefetzte, aufmodellirte Planzengebilde, Kragsteine, aus der Mauer herausragende Köpfe und allerlei Streumuster. Sehr gerne verwendet man auch Reihen von aufgesetzten oder vertieften Quadraten, Spiralen, Schachbrettmustern, — also wieder eine Dekoration primitivster, archaischer Art. Als Flächenauflösung und Musterung dienen ferner verschiedene Arten des

Flächenbe-
handlung.

Primitive
Formen.

Mörtelverputzes, indem er bald glatt, bald rauh aufgetragen, bald gradlinig oder wellenförmig gestreift wird. Dazu kommen Inkrustierungen von Steinen und Hölzern, der Wechsel von Mauer- und Riegelbau; die Holzteile des letzten werden sehr lebhaft, am liebsten rot, grün oder blau bemalt. Eine große Rolle im Innern und am Außern der Bauten spielen die genannten Flachreliefs figürlicher oder dekorativer Art. Sie erscheinen bald als Rahmenwerk, bald zum Schmuck der Flächen. Die Behandlung ist meistens eine ziemlich summarische.

Flach-
reliefs.

Viele moderne Meister erklären das Ornament, die freie Dekoration überhaupt als überflüssig und erachten die konstruktiven Linien, welche die Bedeutung und Bestimmung der Ausstattungsgegenstände und der Geräteteile klar

Anfichten
vom Orna-
ment.

und lebendig ausprechen, als ausreichenden Ersatz. Doch werden die bindenden Teile, Beschläge, Scharniere, Schlüsselschilde, in recht augenfälliger Weise betont.

Einheit und System in die Formen und Ornamente der Moderne zu bringen, ist heute noch unmöglich, es geht zu viel

Kunterbuntes, Widersprechendes, Verschiedenartiges durcheinander, die Moderne ist überhaupt noch ganz auf die Subjektivität der Künstler ge-

stellt. Was daraus hervorgehen wird, ist nicht vorauszu sehen, die führenden Meister schauen vertrauensfroh in die Zukunft. Viele ornamentale Motive der Linie und der Farbe, besonders Flächenmuster werden in der Kunst Heimatrecht behalten.

Die Moderne erwarb sich ein unbestreitbares Verdienst um das Kunsthandwerk, die Kunstindustrie in den verschiedensten Zweigen (vgl. Einschaltbild). Es haben sich an manchen Orten, besonders in München, Dresden, Darmstadt (die bekannte Künstlerkolonie) Innungen, Gesellschaften gebildet, um mit vereinter Kraft das Beste und Gediegenste zu leisten. Zu fürchten sind aber diejenigen, welche gestern noch mittelmäßige Gefellen waren und sich heute als Meister ausgeben und „ein Geschäft gründen“, „Glasmaler“, welche kaum lernten, ordentlich Gläser zuzuschneiden und zu verbleien, „Dekorationskünstler“ und „Bildhauer“, welche bei handwerksmäßiger Handhabung des Pinsels und Meißels nie eine Ahnung gewannen, was Kunst und künstlerisches Streben ist. Sie brachten mit ihren unreifen und oft geradezu entsetzlichen Erzeugnissen die Moderne am meisten in Verruf.

Förderung
des Kunst-
handwerks.

b. Das moderne Privathaus (vgl. Einschaltbild). — Bis in die neueste Zeit, als die deutsche Renaissance wieder Aufnahme fand, entlehnte das Privathaus zu Stadt

Uebel-
stände.

Palast und
Haus.



Fig. 1675. H. Licht: Das Rathaus in Leipzig. Phot. der Neuen Photographischen Gesellschaft, Steglitz-Berlin.

Keine sys-
tematische
Einheit.

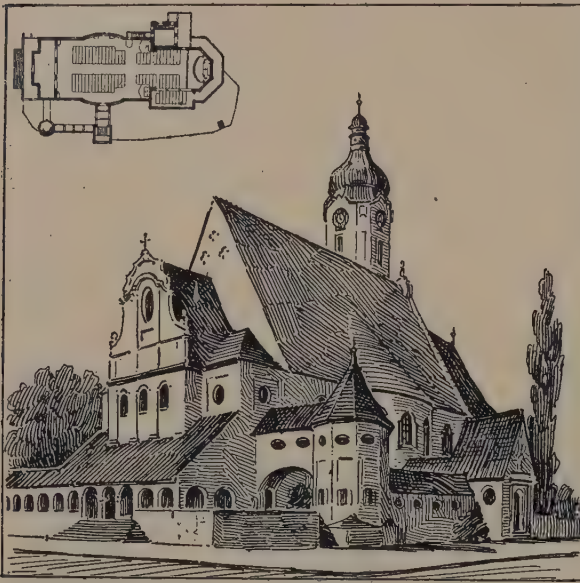


Fig. 1676 und 1677. Gebr. Rank: Die Pfarrkirche in Solln. Grundriß und Aeüßeres. Nach Zeichn. v. Gebr. Rank, München.

und Land, das irgendwelche architektonische Bedeutung beanspruchte, seine Grundformen meistens dem Palastbau, dessen Abmessungen und Ansprüche auf bescheidene Maße zurückgeführt wurden. Wie beim Palaste im Grundriß auf große Regelmäßigkeit und Symmetrie, im Aufbau auf eine einheitliche Fassade und infolgedessen auch auf eine einheitliche Dachkonstruktion besonderer Wert gelegt wurde, so verfuhr man gleicherweise auch beim Privathaus. Beiderlei Bauten sind aber wesentlich voneinander verschieden. Der Palast muß durch die Beziehung zur Öffentlichkeit den Hauptakzent auf die glänzende Repräsentation legen und ihr zulieb in Bezug auf Wohnlich-

Individualisierung im Privathaus.

keit sich manchen Zwang und vielfache Einschränkungen gefallen lassen. Diese Rücksichten können und sollen beim Privathaus wegfallen; der Besitzer kann und soll sich so wohnlich, so bequem, so „häuslich“ wie möglich einrichten. Es können und sollen die verschiedenen Zwecke und Bestimmungen der Gelasse auch im Aeüßeren der Wohnung sich ausprechen. Im Landhaus im besondern wird der nahe Verkehr mit der Natur und der Außenwelt überhaupt durch offene Hallen, Lauben, Loggien, Terrassen, Treppenanlagen, welche einen freien Ausblick gestatten, ganz vorzüglich betont werden. Auch das allmähliche Wachsen der Familie und die Mehrung der Bedürfnisse kann ganz wohl zum Ausdruck kommen. Es ist ein Konstruieren und Bauen von innen heraus, während man früher zuerst das Aeüßere, besonders die Fassade entwarf und dann die einzelnen Räume wie die Fächer in einem Kasten, so gut es ging, darin verpackte. Die Engländer faßten die Privatwoh-

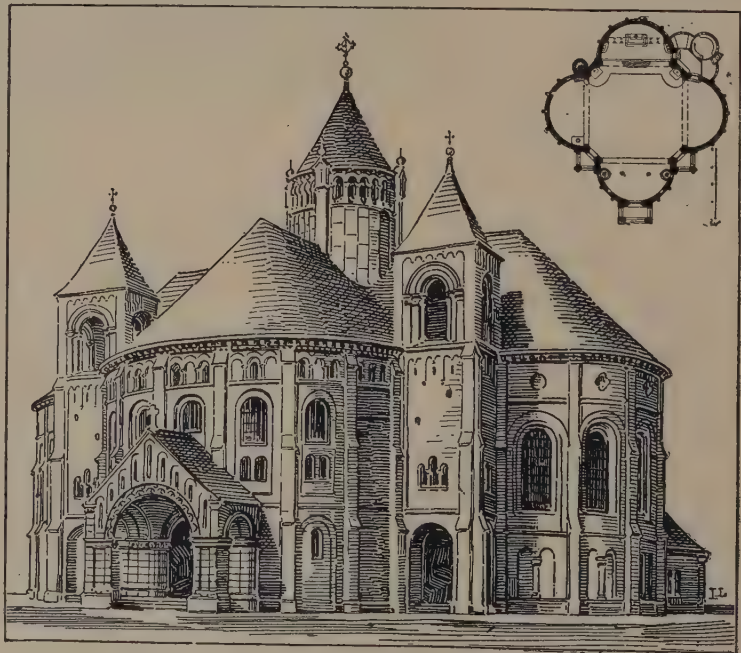


Fig. 1678 und 1679. G. Seidl: Die Rupertuskirche in München, Grundriß und Aeüßeres. Nach «K. Gurlitt, Kirchen», Stuttgart (A. Kröner) 1906.

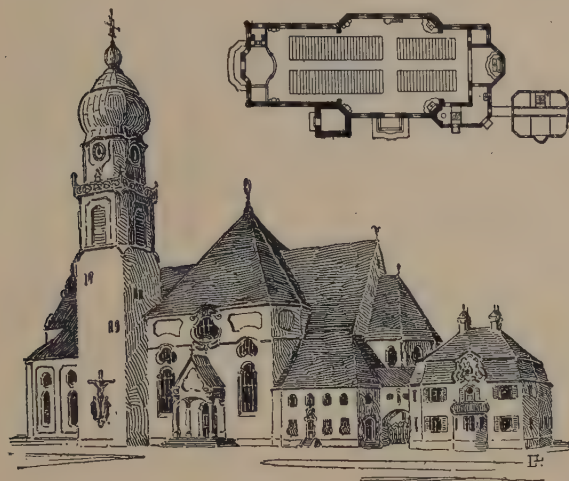


Fig. 1680 und 1681. Danzer und Hörle: Projekt für die Kirche in Milbertshofen, Grundriß und Aeußeres.
Nach «Die christliche Kunst», München 1906.

liche, heimelige Bequemlichkeit, wovon man in Deutschland und Frankreich kaum eine Ahnung hatte. Im Aufbau vollends ergibt sich eine Vielgestaltigkeit, ein Ueberschneiden der Linien verschiedener Höhen und Dächer, eine Mannigfaltigkeit von Bildungen, welche den allerhöchsten Reiz bieten kann. Alle einzelnen Räume werden individuell gestaltet, mit verschiedenen Höhenmaßen, mit ungleichen Fenstern je nach dem Lichtbedürfnis und der Bestimmung. Im Interesse der möglichst harmonischen Wirkung zog die Moderne die Glastechnik und Glasmalerei in ihren besonderen Dienst. Dazu kommt das bewegte Leben der Schatten- und Farbenwirkungen beim Wechsel von Fachbau und Mauer, von Rohbau und Verputz, Stein und Holz etc.

Die Annahme, das Innere der Häuser müsse dafür bei der Formbildung der Moderne nüchtern, selbst langweilig erscheinen, ist nicht richtig. Die zur Schau gestellte Einfachheit verbindet sich mit der höchsten Eleganz der Ausstattung, mit der Schönheit der verwendeten Stoffe, insbesondere der Holzarten, mit der Gediegenheit und Vollendung der technischen Ausführung. Als letztes — aber the last not least — kommt die Mitwirkung der Farbe hinzu. Nicht nur in der dekorativen Malerei, sondern auch in der gesamten übrigen Ausstattung wird auf eine stimmungsvolle,

nung in der befragten Weise auf. Es ist früher darauf hingewiesen worden, daß sie sogar in den Palästen auf dem Lande in der nächsten Beziehung zur Natur bleiben wollten und ihr fast bis in die Prunkgemächer den Zutritt gestatteten. In der neuern Zeit wurde das englische Privathaus in dem oben angegebenen Sinne zu größter Vollkommenheit entwickelt und ausgestaltet.

Die Grundrißbildung eines derartigen Privathauses ist gänzlich verschieden von der einer Wohnung mit einer „Univerfalfassade“; sie ist viel mannigfaltiger, verzweigter, unregelmäßiger, gestattet aber eine Ausnützung des Raumes und eine wohn-

Grundriß
und Auf-
bau.



Ausstat-
tung.

Fig. 1682. J. Kröger: Die Epiphaniienkirche in Charlottenburg-Westend. Nach Originalaufn. von A. Brüning, Berlin.

harmonische, freundliche Tonwirkung das höchste Gewicht gelegt. Jeder Raum erhält seinen eigenen Farbenton, der seiner Bestimmung entspricht und im harmonischen Kontrast zu den Nachbargelassen steht. Mit Recht hat sich daher auch in Deutschland das moderne Privathaus rasche und große Sympathien erworben und macht Eroberungen selbst in aristokratischen Kreisen. Mit vollem Recht spricht man in neuester Zeit von Raum- und Wohnungskunst, denn die Architektur, welche das moderne Privathaus schafft, ist in der That eine Kunst, die das Wohnen zur Lust und Freude, zur Bequemlichkeit und zum behaglichen Verkehr im Innern und zur engsten Beziehung zur Natur nach außen macht.

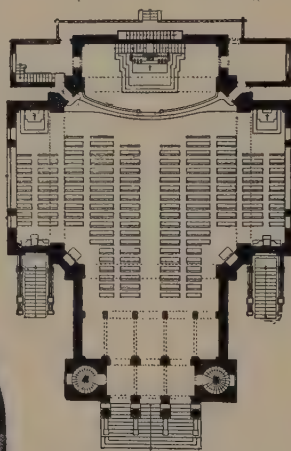
Raum- und
Wohnungs-
kunst.

Uebergang
von der
deutschen
Renaissance.

Der Uebergang zum modernen Haus vollzieht sich in Deutschland um so leichter, weil in den letzten Jahrzehnten die malerische, freigestaltende deutsche Renaissance für die Privatwohnung, besonders das Landhaus, so sehr beliebt und bevorzugt war.

Englische
Vorbilder.

Das moderne Haus wurde, wie schon bemerkt, von England aus in Deutschland eingebürgert, aber mit dem Umweg durch Holland und Belgien, wobei es viel an Urwüchsigkeit, Erdgout, Einfachheit und Folgerichtigkeit verlor. Trotz dessen entstanden in den Ländern, soweit die deutsche Zunge reicht, bereits zahllose Privathäuser von vorzüglichsten Grundrißbildungen, vollendeter Wohnlichkeit und höchstem malerischen Reize. Aber den Baukünstlern folgte die Schar der unberufenen Freibeuter auf dem Fuße, welche mit deutscher Gründlichkeit und Folgerichtigkeit alles ins Uebermaß steigern und übertreiben; dann wird die malerische Anordnung zum



Wirrwarr, die Gruppierung der Massen zum wüsten Durcheinander, die Stimmung zur Ueberreizung. Es ist unglaublich, was unter dem Titel des modernen Privathauses bereits geleistet worden. Das englische Haus sieht auch sonst in der Regel ruhiger, einheitlicher, behaglicher aus als viele der schönsten auf deutschem Boden. Im modernen Ornament und in der Formbildung ist der Engländer im allgemeinen gleichfalls besonnener, maßvoller, klarer, er hat mehr Sinn und Blick für das Ganze. Der deutsche Meister bleibt oft zu lange bei der Einzelheit stehen und kommt in Gefahr, dem unseligen Steigern zu verfallen, bis er bei voller Uebertreibung angelangt ist.

c. Die moderne Großarchitektur. — Die erste Gruppe umfaßt diejenigen Bauten, welche sich bestimmt an den Charakter eines der früheren Stile anlehnen, aber

Englisches
und deut-
sches Haus.



Erste Gruppe
von Monu-
mental-
bauten.

Fig. 1683 und 1684. O. Wagner: Die Kirche der Landes-Heil- und Pflgeanstalten in Wien, Grundriß und Aeußeres. Nach «K. Gurlitt, Kirchen», Stuttgart, und «Wagner, Einige Skizzen u. Projekte», Band III, Verl. von Schroll u. Co. Wien.

in wesentlichen Teilen davon abweichen oder allerlei andere Stilformen aufnehmen. Sie gehen aus der Richtung der modernen Meister hervor, welche die Stileinheit überhaupt für ganz unwesentlich halten. Mehrere sehr bedeutende religiöse Denkmale zählen zu dieser Gruppe, es muß genügen, wenige aufzuführen. Für die St. Rupertuskirche (Fig. 1678 und 1679) in München entlehnte G. von Seidl die Formen beim romanischen Stile, aber erschuf nur eine monumentale romanische Schale für eine modernste Konstruktion und das heutige Bedürfnis.

St. Rupertuskirche in München.

Immer mehr befestigte sich in den letzten Jahrzehnten die Ueberzeugung, daß für den katholischen Gottesdienst ein großer, einheitlicher, durch keine Pfeiler oder Säulen zerschnittener und behinderter Raum mit freier Aussicht auf Kanzel und Altar von allen Punkten aus die geeignetste Kirchenform ist, daß dagegen romanische und gotische mehrschiffige Kirchen mit ihren Pfeiler- und Säulenreihen viel weniger passen. Zur Ueberwölbung größter Räume bietet heute das Eisen mit Beton oder Rabitz die geeigneten Konstruktionsmittel. Daher schuf Seidl durch den Zusammenschluß von vier Halbkreisen einen großen Zentralraum von 50 m Durchmesser, der dem Bedürfnis vollkommen genügt. Richtiger und logischer wäre es, wenn die Bauformen auch der Moderne, der Renaissance oder einem edlen Barocco oder der Moderne entlehnt worden wären. Große Verwandtschaft mit dem Münchener Bau besitzt die protestantische Pauluskirche (vgl. Einschaltbild) von Curjel und K. Mofer in Basel. Es ist eine der architektonisch besten Kirchenbauten der neuesten Zeit. Die Hauptformen sind ebenfalls dem romanischen Formschatz entnommen, während die figürliche und ornamentale Plastik modernen Schnitt hat. Das Äußere stellt eine wunderbar geschlossene Baueinheit von straffster organischer Gliederung dar: ein griechisches Kreuz mit drei polygonalen Absiden und dem rechteckigen Kreuzarm der Eingangshalle. Das Innere ist ebenfalls ein großer, einheitlicher Raum, — je zwei Säulen tragen in den Kreuzarmen die Emporen; die östliche Apsis ist für Unterrichtszwecke durch eine Wand abge schnitten. Vor derselben ist die Orgel aufgestellt, unter dieser in einer tiefen absidalen Rundbogennische baut sich die Kanzel auf, davor steht der Abendmahlstisch. Aus derselben Richtung ist die romanisierende Erlöserkirche in Mannheim — von denselben Architekten — entstanden, ferner die St. Michaelskirche in Zug: sie zeigt am Äußeren eine ziemlich getreue Nachbildung frühgotischer Formen, durch die gedrückten Hallen des Inneren geht romanische Stimmung, die plastischen und kunstindustriellen Arbeiten, die

Streben nach Großräumigkeit.

Pauluskirche in Basel.

Erlöserkirche in Mannheim.

St. Michaelskirche in Zug.



Fig. 1685. A. Messel: Das Warenhaus Wertheim, Berlin.
Phot. W. Titzenthaler, Berlin.

Pauluskirche in Bern.

Erlöserkirche in Schwabing.



Fig. 1686. Br. Schmitz: Villa Stollwerck, Köln. Nach Originalaufn.

mung an romanische Ueberlieferungen, giebt aber in Einzelbildungen, wie in den Uebergängen von den Säulen zu den Bogen, ganz moderne Neuerungen. Das System kühnster Stilmischung wandte Hugo Licht (geb. 1842) in Leipzig auf Profanbauten an, die Markthalle, das Schlachthaus und neuestens auf das Rathaus (Fig. 1675), wofür er freie Renaissanceformen wählte.

Profanbauten.
Zweite Gruppe.

Zur zweiten, weit zahlreichern Gruppe der Denkmale zählen die Bauten, welche sich in ihrer ganzen Gestaltung und in den Einzelbildungen als durchaus modern geben. Vom Anschluß an einen historischen Stil ist keine Rede mehr. Soll von Stil die Rede sein, so nähern sie sich am ehesten den Barockanlagen, weil diese unserer Zeit ohnedies am nächsten stehen.

Hauptkennzeichen.
Individualisierung.

Bei den Kirchen geht das Bestreben des Künstlers dahin, in jedem Bau etwas möglichst Individuelles aus den gegebenen Verhältnissen der Lage, der Umgebung, der Landschaft, der örtlichen Bedürfnisse zu schaffen. Die Landkirche soll keine Stadtkirche, keine Kathedrale im Kleinen sein; die Kirche in Gebirgsgegenden mitten zwischen kleinen Häuschen wird ein anderes Aussehen annehmen, als das Gotteshaus im Flachland u. s. w. Insbesondere werden die einzelnen Teile des Innern und deren Bestimmung einen möglichst klaren und charakteristischen Ausdruck im Aeußern finden. So gelangt man trotz der Einfachheit und Schlichtheit der Bauanlage auf geradem Wege doch zu einer malerischen Gestaltung und Gruppierung. Diese ist, besonders an Landkirchen, ein gemeinsames Hauptkennzeichen moderner Kirchenbauten.

Malerische Gruppierung.

Protestantischer Kirchenbau.

Ein Hauptverdienst an den Neuerungen kommt protestantischen Kirchenbaumeistern zu, die gegenüber dem neuerwachten, großen Baueifer unter ihren Glaubensgenossen einen dem evangelischen Bekenntnis möglichst entsprechenden Ausdruck suchten. Die baulichen Anlagen werden um so interessanter, mannig-

Kanzel, die Holzschnitzereien, Glasmalereien gehören der Moderne an; alle Teile verbinden sich aber zu einem sehr harmonischen Gesamtbild. Aehnlich ist die Christuskirche in Karlsruhe. Viel weiter geht Moser in der Stilmischung an der protestantischen Pauluskirche in Bern. Die Hauptformen des Aeußern bewegen sich zwischen deutscher Renaissance und Barock, allein sehr viele Details und Schmuckformen sind modern gedacht und empfunden; dies ist vollends im Innern der Fall, wo Modernstes in echt romanische Empfindungsweise hineinklingt. — Eine interessanteste Lösung ist die protestantische Erlöserkirche in Schwabing von Theodor Fischer. Sie hält sich in den Hauptzügen, in den Hauptformen und in der Stim-

faltiger, malerischer, wenn mit der Kirche Wohnungen der Pastoren, Konfirmandenäle, Häuser für Krankenpflegerinnen u. dgl. zu einer Gruppe vereinigt werden.

Auch auf katholischer Seite hat man an vielen Orten begonnen, Kirchen im Sinne der Moderne zu bauen, Kirchen, einfach und schlicht, individuell und eigenartig, charakteristisch und malerisch — und über alles zweckentsprechend, darum stellt das Innere fast ausnahmslos einen einheitlichen, freien, von keiner Säule und keinem Pfeiler zerschnittenen Raum dar.

Aber weder hüben noch drüben ist man zu etwas Festem, Abgeschlossenem, — zu einem neuen Stil gelangt, alles ist noch in Gärung, im Stadium des Durchgangs, der einseitigen Subjektivität, der — Willkür.

Sehr interessant sind zwei Wettbewerbe für eine katholische Kirche, 1903 für die Pfarrkirche in Solln (Fig. 1676 und 1677 bei München und 1905 für eine solche in Milbertshofen (Fig. 1680 und 1681). Unter den prämierten und belobten Entwürfen gehört keiner einem historischen Stile, z. B. der Gotik oder dem Romanismus an; am meisten nähern sie sich dem Barock und schaffen große einheitliche Innenräume bei moderner Konstruktion; alle gehen auf eine interessante, mannigfaltige, sehr malerische Gruppierung aus. — Ein Hauptstiz der Moderne ist Dresden mit Sachsen, wo uns Typen



Fig. 1687. H. Beyerle: Villa Beyerle, Koblenz. Nach Originalaufnahme.

Katholische Kirchen.

Kein neuer Stil.

Wettbewerbe für Solln und Milbertshofen.

Dresden.

Kirche in Strehlen.

In Charlottenburg.

Die Moderne in Wien.



Fig. 1688. Th. Fischer: Bismarckturm am Starnbergersee. Phot. F. Finsterlin, München.

Kunstgeschichte, I. Bd.

entgegengetreten, welche von den süddeutschen stark abweichen, wie die stilistisch stark gemischte und doch sehr ansprechende Kirche zu Dresden-Radebeul, die Kirche in Strehlen (vgl. Einschaltbild) bei Dresden und die im Innern romanisierende Kirche in Wiefä, alle drei von Schilling und Graebner in Dresden. Während die letztgenannte Kirche der Landschaft des Erzgebirges sich anpaßt, nimmt die evangelische Kirche in Charlottenburg-Westend (Fig. 1682) von J. Kröger Rücksicht auf die städtische Umgebung.

In Wien ging die Moderne aus der Sezession 1897 hervor. J. M. Olbrich (geb. 1867) baute für sie das Künstlerhaus in revolutionär modernsten Formen. Darauf ebnete eine Reihe moderner Raum- und Einrichtungskünstler die Wege, bis der Groß-

O. Wagner.



Fig. 1689. Ch. Garnier: Die Neue Oper, Paris. Phot. der Photoglob Co., Zürich.

architekt Otto Wagner (geb. 1841) entschieden die Moderne in interessanten Schriften und Bauwerken vertrat, subjektiv resolut, von Zweck und Bedürfnis ausgehend, einfach in den architektonischen Linien bei reicher Verwendung von edeln Baustoffen, Vergoldung, Metall und Farbe am Aeußern und im Innern, mit Ausnützung der modernen Konstruktionsmittel,

Eisen mit Beton und Rabilz. So baute er große Privathäuser, ferner die schönen Pavillons der Wiener Stadtbahn. Großes Aufsehen und selbst parlamentarische Erörterungen riefen zwei Kirchenprojekte hervor, die nicht nur den neuzeitlichen Stimmungen, sondern auch allen praktischen, hygienischen, klimatischen, akustischen, optischen Anforderungen bei möglichster Groß- und Freiräumigkeit und bescheidensten Kosten entsprechen sollten. Das Projekt für die Pfarrkirche in Währing — ein kreisrunder, gekuppelter Zentralbau — wurde nicht ausgeführt, wohl aber der Entwurf für die katholische Anstaltskirche der Niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflegeanstalten in Wien (Fig. 1683 und 1684). Der Kern ist ein Rechteck, von einer Kuppel überragt, mit Ausbauten in lateinischer Kreuzform. Es offenbart sich darin ein ernstestes, künstlerisches Streben; was Bedenken erregte, ist die neue, befremdliche Gesamterscheinung.

Kirchen-
projekte für
Währing.

Für Wien.

Profanbau-
ten.

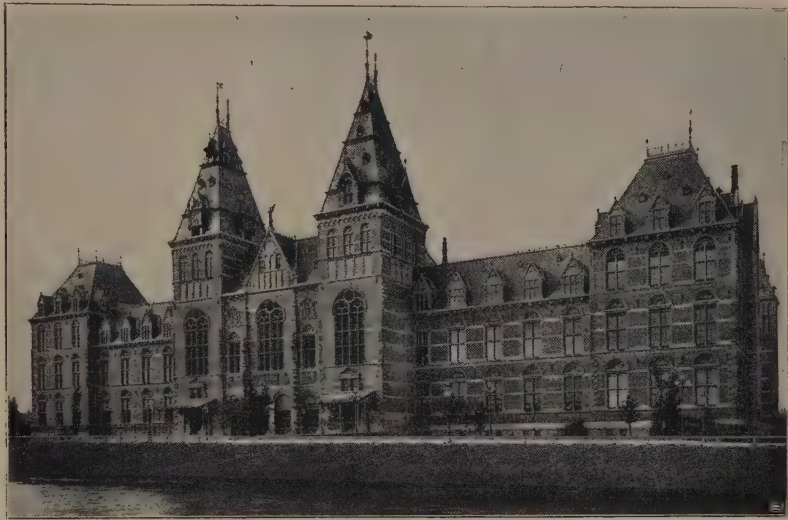
Die Moderne erprobte ihre Kraft auch an Profanbauten, an welche höhere architektonische Anforderungen gestellt werden, an Staats- und Schulhäusern, Bahnhofanlagen, Börsen und Hotels, besonders an Waren- und Geschäftshäusern (Fig. 1685), was zu neuen interessanten, oft auch sehr auffallenden Bildungen führte. — Ein Hauptvertreter der Moderne in München ist Martin Dülfer; zu seinen Hauptwerken zäh-



Fig. 1690 J.-D. Bourdais: Der Trocadéro, Paris. Phot. Römmler-Jonas, Dresden.

len der Kaimfaal, das Geschäftshaus der „Allgemeine Zeitung“, die Theater in Meran und Dortmund etc., ferner Heilmann und Littmann; die Warenhäuser Dietz und Oberpollinger, Geschäftshaus der „Neueste Nachrichten“; Friedrich von Thierfch: Neue Börse; Theodor Fischer: Schulhaus am Elisabethaplatz; Professor Hochedler: Schulhaus an der Stielerstraße, etc. Aehnliche moderne Profanbauten finden sich in allen größern Städten. Ein interessantester Bau in der Anlage, in den Formen und in der innern Ausstattung ist der früher schon genannte Rosengarten, oder die Stadthalle in Mannheim von Br. Schmitz. Auch in der höhern, monumentalen Villenarchitektur (Fig. 1686 und 1687) führte die Stilmischung unter der Hand tüchtiger Architekten zu glücklichsten Ergebnissen, wie die Villa Stollwerck „Bismarckburg“ (1902—1904) in Köln von Br. Schmitz beweist; die burgartige Hauptfront mit Rustikaquaden ist aus Sand- und Tuffstein ausgeführt, die dem Rhein zugekehrte Seite villenartig mit einer malefischen Pergola.

Noch sind die Denkmale zu nennen, welche überwiegend architektonischen Charakter haben. Dahin gehören die von der nationalen Begeisterung erfundenen Bismarcktürme. Einer der bedeutendsten ist der Bismarckturm am Starnbergersee



Denkmale.

Bismarcktürme.

Fig. 1691. P. Cuypers: Das Reichsmuseum in Amsterdam. Phot. Römmler & Jonas.

(Fig. 1688) von dem schon genannten Architekten Theodor Fischer. Eigentliche Tummelplätze für die Phantasie der Modernen sind die Entwürfe zu Brunnenanlagen und Grabdenkmalen. Neben viel Gutem und Schönerem, das ganz neue, eigenartige Auffassungen offenbart, finden sich besonders unter den letzten eigentliche Tollheiten der Phantasie auf der Suche nach unerhörten Dingen.

Brunnen und Grabdenkmale.

B. DIE ÜBRIGEN LÄNDER.

Nachdem die Architektur Deutschlands einlässlich besprochen worden, so genügt in Bezug auf die übrigen Länder eine kurze Uebersicht, da keine wesentlich neuen Erscheinungen zu Tage treten.

In Frankreich wurde unter dem zweiten Kaiserreich, zumal in Paris, sehr viel gebaut. Von dem Ausbau der Tuileries und den Kirchen wurde früher gesprochen. Der glänzendste Bau ist die Oper (1861—1874) in Paris in einem stilvollen Barock von Charles Garnier (1825—1898). Um sie aus der Umgebung herauszuheben, wurde der Aufbau äußerst prunkvoll und farbenprächtigt gestaltet; die kostbarsten und verschiedenartigsten Marmorarten verbinden sich mit reichen bronzenen Appliken und Vergoldungen; die Zeit hat freilich rasch alles abgetönt.

Frankreich.
Zweites
Kaiserreich.
Große
Oper in
Paris.

Die dreigeteilte Fassade (Fig. 1689) baut sich in zwei Stockwerken, einer Pfeilerhalle und einem Loggiengestchoß, eingefast von den kostbarsten Marmorfäulen, auf. Hinter der Attika erhebt sich über dem Theateraal die Kuppel. Schade, daß die Fassade sich nicht höher empor schwingt. Die zwei Meisterleistungen im Innern voll Glanz und Schimmer sind die Ehrentreppe mit den koketten Balkonen zwischen den Säulenpaaren und das Foyer. Für die Weltausstellung von 1878 baute J.-D. Bourdais (geb. 1835) den Trocadéro-Palast (Fig. 1690) als Abschluß des Marsfeldes; ein glänzendes, aber weniger stilvolles Dekorationsstück. Sonst hatte die dritte Republik vor allem das durch die Kommunisten und den Krieg zerstörte wiederherzustellen. In den letzten Jahren wandte sich ein Teil der französischen Meister entschieden der Moderne zu, allerdings zunächst nur im Kunsthandwerk.

Der Troca-
déro-Palast.
Dritte Re-
publik.

Belgien. Belgien machte die gleichen Entwicklungsstadien in der Architektur durch wie Frankreich. Von Léon Suys d. J. wurde die neue Börse in Brüssel im Barockstil erbaut. Eine ganz eigentümliche Richtung schlug Joseph Poelaert (1817—1879) im Riesenbau des Justizpalastes (Fig. 1697) ein. Er wollte den altägyptischen Stil mit Zuhilfenahme klassischer Formen für moderne Zwecke herübernehmen, — ein unglücklicher Gedanke. Statt einer Pyramide steigt in der Mitte ein vierseitiger Turm auf, der eine von Säulen umkreiste Trommel und eine Kuppel trägt. In neuester Zeit nahm Belgien entschieden für die moderne Wohnungskunst Partei. Ein Vorkämpfer war der schon genannte Henry van de Velde (geb. 1863) aus Antwerpen. Die Richtung zeitigte mancherlei Auswüchse. — Auch in Holland wandten sich jüngere Meister der Innendekoration zu, welche zur Moderne in so naher Beziehung steht. Der Vertreter der monumentalen Architektur ist Pieter Cuypers (geb. 1827), der anfangs gotische und romanische Kirchen baute, später 1877—1885 das Reichsmuseum (Fig. 1691) in Amsterdam im heimischen holländischen Stil auführte.

Die Börse
in Brüssel.
Der Justiz-
palast.

Die
Moderne.

Holland.

Das Reichs-
museum.

Italien.
Galerie
Vittorio
Emanuele
in Mailand.
Justizpalast
in Rom.

Sehr wenig Eigenartiges entstand in Italien. Giuseppe Mengoni (1827 bis 1877) knüpfte seinen Namen an die Galleria Vittorio Emanuele (Mailand) in einem gemischten Renaissancestil. Calderinis Justizpalast (Fig. 1692) in Rom ist ein Prunkbau mit überladener Dekoration, schwächlicher Gliederung, kleinen und doch aufdringlichen Formen, kleinen Fenstern, ein Werk, dem der Baumeister das Höchste zu geben vergaß, Größe, Proportion, Harmonie. Das bedeutendste

Architekturwerk, das in Rom seit 1870 entstand, ist das Collegio S. Anselmo (Fig. 1693) auf dem Aventin im modernisierten italienisch-romanischen Stil, durch dessen Rektor Abt de Hemptinne.

Am meisten eigenartige Wege ging die Baukunst in England. Die

Collegio S.
Anselmo.



England. Fig. 1692. Calderini: Der Justizpalast in Rom. Originalaufn. von A. Croce, Mailand.



Fig. 1693. Das Kolleg S. Anselmo in Rom, Originalaufn. von G. Felici, Rom.

Gotik blieb lange über die fünfziger Jahre hinaus in Gunst, in der religiösen Architektur ist sie es heute noch, nicht aber im Profanbau. Seit den sechziger Jahren trat die Reaktion ein, welche sich besonders im Wohnhaus, wel-

ches immer die Grundlage der englischen Profanarchitektur bildete, ausdrückte. An der Spitze der Bewegung standen Ruskin, der durch seine Schriften, und William Morris (1834–1896), welcher durch seine Zeichnungen und Entwürfe den Volksgeschmack zu heben suchte. Norman Shaw (geb. 1831) und John Sedding (1837–1892) wandten sich in bürgerlichen Aufgaben und selbst in religiösen Bauten zielbewußt modernen Formen zu, welche sie aus den örtlichen Verhältnissen, Materialien und heimischen Bauweisen ableiteten und denen sie zugleich ein persönliches Gepräge aufdrückten. Gleichstrebende Architekten sind: Waterhouse (1830–1905, Rathaus in Manchester), Aston Webb (Gerichtsgebäude in Birmingham), Ernest George (geb. 1839, Wohnhäuser) u. a. Einen Zug ins Monumentale besitzen die Bauten J. E. Colcutts, wie das Imperial Institute in London. In neuester Zeit weckten W. Mountford und John Belcher, der letzte durch sein geniales Werk, das Institute of Chartered Accountants, wieder vielfache Sympathien für den früher schon so beliebten Palladianischen Säulenbau. Dieser wird in Monumentalbauten auch künftig Verwendung finden.

Die bürgerliche Baukunst.

In der religiösen Architektur sind drei Strömungen zu unterscheiden, die der Staatskirche, der Sekten, der Katholiken. Die Staatskirche hält mit großer Zähigkeit an der Gotik fest. In der Konstruktion bieten ihre Gotteshäuser gar nichts Neues, da die mittelalterlichen Planlinien einfach herübergenommen werden. Auf dem formalen Gebiete wird in künstlerischer Gestaltung und Ausschmückung ganz Hervorragendes geleistet. Den Höhepunkt erreicht diese Richtung in Pearsons Tätigkeit (Kathedrale in Truro, Augustinuskirche in Kilburn). Sehr gering ist im vollen Gegenfatze dazu der formale



Die religiöse Architektur.

Fig. 1694. J. F. Bentley: Allerseelenkapelle der kathol. Kathedrale, London. Phot. S. B. Bolas und Co., London.



Fig. 1695. Br. Greve: Treppenhaus des Kunstindustrie-Museums, Kristiania. Phot. N. Skarpmoen, Kristiania.

Die Westminster-Kathedrale.

Die Westminster-Kathedrale (vgl. Fig. 1694) in London, in einem aus morgenländisch-byzantinischen und altchristlich-französischen Erinnerungen gemischten romanischen, dazu aber durchaus persönlich gefärbten Stil von J. F. Bentley. Die Anlage ist fünfschiffig mit stark betonter Längsrichtung und einem ebenso energisch herausragenden Querschiff. Das weitgesprengte Mittelschiff wird von drei, der Vorchor durch eine Flachkuppel überdeckt. Die innern Nebenschiffe sind doppelgeschossig. Ueberall offenbart sich viel geniale Eigenart, Originalität und malerischer Sinn in kühnen Bauformen. Der Architekt machte im Orient eingehende Studien über die räumliche und farbige Wirkung altbyzantinischer Kirchen. Die Schmuckformen werden sparsam verwendet. Die prachtvollen Säulen des Innern sind Monolithen aus buntem Marmor aus den alten Justinianischen Brüchen auf Euböa und in Thessalien, die schon für die Hagia Sophia ausgebeutet wurden, die Kapitelle sind Carrara-Blöcke. Das Innere soll Marmortäfelung erhalten, das Äußere zeigt rote, fauber gefügte Feinziegel mit weißem Portland-Kalkstein.

Der Norden.

Nordamerika.

Für die Aufnahme der Moderne erweist sich der Norden, Dänemark, Norwegen (Fig. 1695) und Schweden, besonders Finnland (Fig. 1696), sehr empfänglich. Mehr sogar als in Deutschland werden moderne Formen auch im Monumentalbau bevorzugt. Am buntesten ist das Architekturbild in den Vereinigten Staaten gefärbt. Alle europäischen Stilrichtungen sind vertreten, bald in gediegenen Monumentalbauten, bald, und dies weit öfter, in Bauten, die von allerlei Ersatzmitteln Gebrauch machen, um den Schein zu retten. Dazu die entsetzlichen turmhohen „Wolkenkratzer“.

Wert in den Kirchenbauten der Sekten, Wesleyaner, Kongregationalisten, Baptisten, Methodisten etc. etc. Mannigfaches Interesse bieten sie dagegen in der Konstruktion, da die Kirchen mit allerlei Gemeinderäumen zusammengruppiert werden und von keinem Programm, sondern vom Bedürfnis ausgehen (Unionskirche in Brighton von I. W. Simpson, Kongregationalistenkirche in Duke Street, London, von A. Waterhouse etc.). Die Katholiken greifen wie auf dem Festlande zu den verschiedensten Stilen. Eine großartigste Leistung



Fig. 1696. Gefellius, Lindgren und Saarinen: Geschäftshaus Pohjola, Helsingfors. Phot. D. Nyblin, Helsingfors.

LITTERATUR

zur Geschichte der Architektur der neuesten Zeit.

Vergleiche in den frühern Litteraturangaben die einschlägigen Werke.

- Ch. Garnier*, Le Nouvel Opéra de Paris. Paris 1876. — *A. Hartel*, Moderne Kirchenbauten. Berlin 1888.
L. Magne, L'Architecture française du siècle. Paris 1890. — *J. Bayer*, Die Theater Wiens. Wien 1894.
V. Müller, Der Bau des Reichsgerichts zu Leipzig. Berlin 1895.
M. Rapsilber, Das Reichstagshaus in Berlin. Berlin 1895.
P. J. H. Cuypers en V. de Stuers, Het Rijks-Museum te Amsterdam. Amsterdam 1896.
Le Palais du Trocadéro; architecture et décoration. Paris 1896.
Fletcher, Bookbinding in England and France. London 1897. — *J. Hoffmann*, Der moderne Stil. Stuttgart 1897.
J. Lahor, W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif. Paris 1897.
O. Uzanne, L'Art dans la décoration extérieure des livres en France et à l'étranger. Paris 1897.
L. v. Kobell, Das k. Schloß Hohenschwangau. München 1898.
Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. München 1898—99.
W. H. Goddard, Renaissance and Modern Art. New York 1899. — *A. Messel*, Der Wertheimbau. Berlin 1900.
W. Bode, Kunst und Kunstgewerbe. Berlin 1901. — *B. Hefsling*, Innenarchit. u. Möbel der Neuzeit. Berlin 1901.
H. Muthesius, Die neuere kirchl. Baukunst in England. Berlin 1901. — Die Pauluskirche in Basel. Basel 1901.
G. Seidel und O. Aufleger, Das Münchener Künstlerhaus. München 1901.
F. v. Thiersch, Der innere Ausbau des neuen Justizpalastes zu München. München 1901.
M. Vachon, L'Hôtel de ville de Paris, 1872—1900. Paris 1901.
L'Architecture moderne à Paris. Concours de façades de 1901. Dourdan 1902.
T. Bourgeois, La villa moderne. Paris 1902. — *P. Bürck*, Ornament. Darmstadt 1902.
L. Fiedler, Das Detail in der modernen Architektur. Wien 1902.
H. Fiérens-Gevaert, L'Hôtel de ville de Paris. Paris 1902.
M. Hegele, Neue Wohn- und Landhäuser in einfacher moderner Ausführung. Wien 1902.
Meister der Innenkunst. I: *Baillie Scott*; II: *Ch. Renne Mackintosh*. Darmstadt 1902.
H. Muthesius, Die engl. Baukunst der Gegenwart. Leipzig 1902. — *A. Neumeister*, Mod. Fassaden. Leipzig 1902.
C. Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Wien 1902.
W. Rehme, Die Architektur der neuen freien Schule. Berlin 1902—03.
R. Bürkner, Geschichte der kirchl. Kunst. Freiburg B. 1903.
Cent motifs d'architecture et de sculpture modernes. Paris 1903.
K. O. Hartmann, Stilkunde. Leipzig 1903. — *L. Noé*, Motifs d'architecture moderne. Paris 1903.
Schmohl und Stachelin, Moderne Baufachreinerarbeiten. Ravensburg 1903.
K. Sturgis, Dictionary of Architecture and Building. London 1903.
Types d'architecture et de sculpture modernes. Paris 1903.
K. Uhde, Die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur. Berlin 1903.
J. de Waele, Etude sur l'évolution des formes architecturales. Bruxelles 1903.
P. L. Waterhouse, Story of Architecture. London 1903.
Th. Lambert, Nouveaux éléments d'architecture. Paris 1903—05.
Atkinson, English Architecture. London 1904. — *F. Barabas*, L'Ameublement «art nouveau». Dourdan 1904.
O. Bie, Die Wand und ihre künstlerische Behandlung. Berlin 1904.
Düsseldorf und seine Bauten. Düsseldorf 1904. — *Ferronnerie de style moderne*. Paris 1904.
P. - L. Garnier, Les fins de l'art contemporain. Paris 1904.
J. Guadet, Eléments et théorie de l'architecture. Paris 1904. — Das moderne Landhaus. München. 1904.
A. Lefébure, Dentelles et guipures Paris 1904. *H. Lemaire*, L'Industrie dentellière. Paris 1904.
J. Loubier, Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Leipzig 1904.
Th. Merlin, Le meuble à la mode. Paris 1904. — *Mohrbutler*, Das Kleid der Frau. Darmstadt 1904.
H. Muthesius, Das moderne Landhaus und seine innere Ausstattung. München 1904.
H. Provensal, L'Art de demain. Paris 1904. — *Rémon*, Tentures de style moderne. Dourdan 1904.
Schilling, Gräbner und P. Schumann, Landkirchen. Leipzig 1904.
Speltz, Kunstschmiedearbeiten in modernen Formen. Berlin 1904.
Timms und Webb, Die 35 Möbelstile. Darmstadt 1904.
Aus der Praxis. Neue Privatbauten aus Deutschland und Oesterreich. Wien 1905.
P. Bate, English Table Glass. London 1905.
Chytil und Borovsky, Bucheinbände vom 18. Jahrhundert bis in die neueste Zeit. Prag 1905.
J. Cornes, Modern Housing in Town and Country. London 1905.
Das Haus. Ausgeführte moderne Wohn- und Geschäftshäuser. Düsseldorf 1905.
Dictionnaire d'architecture et de sculpture. Paris 1905.
E. Fellinger, Der moderne Zimmermann. Wien 1905. — *G. Franche*, Habitations à bon marché. Paris 1905.
J.-B. Giraud, L. Magnin, relieur lyonnais (1849—1902). Lyon 1905.
L. Gruel, Le croquis-calque adapté à l'étude des différents styles de reliure. Paris 1905.
P. Grundling, Moderne Architekturen. Leipzig 1905. — *K. R. Henker*, Grabmalkunst. Berlin 1905.
P. Korytz, Wien am Anfang des 20. Jahrhunderts. Wien 1905.
Lambert und Stahl, Moderne Baukunst. Stuttgart 1905. — *O. Lefsing*, Beispiele angewandter Kunst. Leipzig 1905.
Leisching, Die Hauptströmungen der Kunst des 19. Jahrhunderts. Brunn 1905.

- J. A. Lux, Die mod. Wohnung u. ihre Ausstattung. Wien 1905. — H. Müller, Mod. Möbel. Leipzig 1905.
H. Muthesius, Das englische Haus. Berlin 1905. — H. Muthesius, Kultur und Kunst. Jena 1905.
H. Pudor, Bibel-Babel in der modernen Kunst. Berlin 1905. — G. Raynal, Le meuble au 20^e siècle. Paris 1905.
Les Reliures modernes. Paris 1905. — F. S. Robinson, English furniture. London 1905.
B. Ruettenuer, Der Kampf um den Stil. Straßburg 1905. — W. Spemann, Kunstlexikon. Stuttgart 1905.
M. Vachon, L'Hôtel de ville de Paris. Paris 1905. M. Hammitzsch, Der moderne Theaterbau. Berlin 1906.
B. Ney de Pilis, Le palais du parlement hongrois. Leipzig 1906.
S. T. Prideaux, Mod. Bookbindings. London 1906. — E. M. Rogge, Mod. Kunstnadelarbeiten. Leipzig 1906.
M. Schmid, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts II, Leipzig (E. A. Seemann) 1906.
P. Schultze, Städtebau. München 1906. — W. Shaw Sparrow, The Modern Home. London 1906.
E. Haenel und H. Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit. Leipzig 1907.
G. Meyer, Eisenbauten, ihre Geschichte und Aesthetik. Eßlingen 1907.
K. Scheffler, Moderne Baukunst. Berlin 1907. — E. Bajot, L'Encyclopédie du meuble. Paris.
M. Charles et L. Pagès, Les broderies et les dentelles. Paris.
M. Dufrène, Moderne Innenräume. Stuttgart. — M. J. Grادل, Moderne Bauformen. Stuttgart.
L. Hellmuth, Moderne Flachornamente. Leipzig. — B. Hefsling, Architektur im Bild. Berlin.
Henrici, Beiträge zur praktischen Aesthetik im Städtebau. München.
L. Hoffmann, Neubauten der Stadt Berlin. Berlin.
E. Hottelroth, Ausgeführte dekorative Bildhauerarbeiten. Leipzig. — Ideen von J. M. Olbrich. Leipzig.
K. Kimmich, Stil und Stilvergleichung. Ravensburg. — A. Kisa, Der Kunstschatz. Stuttgart.
P. G. Konody, W. Crane. London. — Kunsthandbuch für Deutschland. Berlin.
R. v. Kralik, Die ästhetischen und historischen Grundlagen der modernen Kunst. Wien (A. Schroll & Co.).
Th. Lambert, L'Art décoratif moderne à l'Exposition universelle de 1900. Paris.
Th. Lambert, Meubles et ameublements de style moderne. Paris 1905.
O. Lefsing, Bauornamente Berlins. Berlin. — Moderne Städtebilder. Berlin (B. Hefsling).
A. Neumeister, Deutsche Konkurrenzen. Leipzig. — Neumeister, Häberle u. Kossmann, Neubauten. Leipzig.
J. M. Olbrich, Architektur. Berlin. — J. Pape, Moderne Fassaden- und Innendekorationen. Dresden.
A. Schroll & Co., Kunstverlag, Wien: Ausgeführte Kunstschmiedearbeiten; St. Fayans, Die Entwicklung der modernen Friedhofsanlagen; C. Klouček, Ausgeführte Baudekorationen; Künstlerische Grabdenkmale; Neubauten in Wien, Prag und Budapest; Möbelausstellung in Wien 1904 und 1905. Fr. Ohmanns Entwürfe und ausgeführte Bauwerke; O. Wagner, Moderne Architektur — Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke. — Wiener Kunsttickenereien.
O. Rieth, Skizzen, Architekt. u. dekor. Studien u. Entwürfe. Leipzig. — Fr. Schumacher, Studien. Leipzig.
J. Sponsel, Monographien des Kunstgewerbes. Berlin — J. Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart. Leipzig 1907.
N. Wasatjerna, Baukunst in Finnland. Helsingfors und Leipzig.
Der Architekt; Das Interieur. Wien. (A. Schroll & Co.). — Die Architektur des 20. Jahrh. Berlin. — L'Architettura italiana. Torino. — Der Baumeister. Berlin. — Broderie moderne. Paris. — Die christliche Kunst. München (Gefellschaft für christl. Kunst). — The Church Builder. London. — Dekorative Kunst. L'Art décoratif. München und Paris. — Deutsche Bauzeitung. Berlin. — Deutsche Kunst und Dekoration. Darmstadt. — L'Habitation pratique. Paris. — Het Huis. Amsterdam. — Kind und Kunst. Darmstadt. — Die Kirche. Groß-Lichterfelde. — Die Kunst. München (F. Bruckmann A.-G.). — Kunst und Handwerk. München (R. Oldenburg). — Kunst und Kunsthandwerk. Wien. — Die moderne Linie. Leipzig. — Monatshefte der kunstwissenschaftl. Litteratur. Berlin. — Münchener Bauzeitung. — Revue germanique. Paris. — Schweizerische Bauzeitung. Zürich. — The Studio. London. — Les Tendances nouvelles. Paris. — Wiener Bauindustriezeitung. — Zeitschrift für Bauwesen. Berlin. — Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig. — Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe und Technik. Berlin. — Zentralblatt der Bauverwaltung. Berlin (Ernst und Sohn).



Fig. 1697. J. Poelaert: Der Justizpalast in Brüssel. Phot. Stengel & Co., Dresden.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

(Die *Einschaltbilder* sind mit römischen Ziffern und Kursivschrift bezeichnet, die Ziffern in Klammer weisen bei mehrfigurigen Beilagen auf die Textseite, wo das betreffende Bild erwähnt wird.)

Geschichte der Baukunst. II. Halbband.

GOTISCHER STIL.			Figur		Seite
Figur		Seite	850	Wimberg vom Längsschiff des Kölner Domes	496
822	Gotische Steinmetzzeichen von der Frauenkirche zu Eßlingen	473	851	Schnitt durch einen Teil des Schiffes mit dem Dachreiter. Dom in Köln	497
823	Bogenformen des gotischen Stils	474	852	Kreuzblume eines Wimperges und Fialen der Dachgalerie. Dom zu Köln	498
824, 825	Grundrisse des Kölner Domes	474, 475	853	Querschnitt durch das Transept und Hauptschiff. Dom zu Köln	499
826	Gewölbe, Fenster und Triforien des Schiffes und Transeptes im Dom zu Köln, Untenansicht	476	854	Fassade des Kölner Domes	500
827	Längenschnitt durch das Schiff des Doms zu Köln, gegen den Eingang	477	855, 856	Baldachin am Hauptportal; Nebenportal an der Fassade des Kölner Domes	501
828	Chorhaupt mit Dachreiter. Kölner Dom	478	857	Blick durch einen Turmhelm von unten. Dom zu Köln	502
829	Innenansicht des Chores im Dome zu Köln	479	<i>XLII Bekrönung des Turmhelms und untere Partie des Helmes. Vom Kölner Dom</i>		
830	Spitzbogen	480	858	Konfölen vom Hauptportal des Domes zu Köln	503
831	Höhenschnitt durch den Chor des Doms zu Köln	480	859	Durchschnitt und Aufriß des südlichen Turmes des Kölner Doms	504
832	Querschnitt, Dom zu Köln	481	860	Helmschluß mit Kreuzblume. Südlicher Turm des Doms in Köln	505
833	Schematische Darstellung eines gotischen Kreuzgewölbes	482	861	Blick auf den Hauptturm und die ihn umgebenden Fialen. Dom zu Köln	506
834	Basen der Pfeiler im Hauptschiff des Kölner Doms	482	862	Große Turmfiale. Dom zu Köln	507
835	Aufriß und Durchschnitt eines Pfeilerbündels (Dienste) aus Notre-Dame, Paris	483	863	Basenprofile	508
836	Pfeilerdienste und Kapitelle aus dem Hauptschiff d. Doms zu Köln	483	864	Dienstkapitell vom Turm der Frauenkirche in Eßlingen	508
837	Gesamtansicht eines Pfeilers aus dem Hauptschiff des Kölner Doms	484	865	Diagonalansicht der Hauptkreuzblume des Turmes der Frauenkirche zu Eßlingen	509
838	Gewölbekonstruktion im Chore des Doms zu Köln	485	866	Gurt- und Brüstungsgefünfe	509
839	Grundriß, Schnitt und Aufriß einer Fensterbasis. Dom zu Köln	486	867	Maßwerk vom Helm des südlichen Turmes des Kölner Doms	510
840	Blick in den Chor und das Transept im Kölner Dom	487	868	Drei- und Vierpässe. Fenster der Frauenkirche zu Eßlingen	510
841	Schlußstein mit Rippenanfängen vom Chorgewölbe im Dome zu Köln	488	869	Vom Portal der Frauenkirche zu Eßlingen	511
<i>XXXVIII Inneres des Doms zu Köln</i>			870	Panelwerk an den Pfeilern des Kölner Doms	512
<i>XXXIX Das Hauptschiff des Kölner Doms, vom Chore aus gesehen</i>			871	Nasenformen vom Fenstermaßwerk der Frauenkirche in Eßlingen	512
842	Mittelfenster der Fassade. Dom zu Köln	489	872	Das Chorinnere der Kathedrale von St.-Denis	513
843, 844	Triforien im hohen Chore; Fiale. Dom zu Köln	490	873	Kathedrale von Noyon	514
845	Strebpfeiler vom Chore des Doms in Köln	491	874—877	Fassade, Grundriß, Längschiff und Inneres von Notre-Dame, Paris	519
846	Strebpfeiler vom Dom zu Köln	492	878	Inneres der Kathedrale von Laon	521
847	Ansicht der Strebpfeiler und Strebebogen im hohen Chor des Doms zu Köln	493	879	Schnitt durch das Schiff der Kathedrale von Bourges	522
848	Mittlere Galerie mit Wasserspeiern. Dom zu Köln	494	880, 881	Plan und Aeußeres der Kathedrale in Bourges	523
<i>XL Der Dom zu den hl. Dreikönigen, Köln</i>			882	Inneres der Kathedrale von Chartres	524
<i>XLI Aeußeres (Detailansicht) des Doms in Köln</i>					
849	Galerie und Fialen vom Schiffe des Domes zu Köln	495			

Figur		Seite	Figur		Seite
883	Die Türme d. Kathedrale v. Chartres	525	<i>XLIX Die Westminsterabteikirche in London</i>		559
884—886	Plan, System und Langhaus der Kathedrale von Amiens	526	<i>L Die Kathedrale von Exeter</i>		560
887	Inneres der Kathedrale von Reims	527	936, 937	Türme und Plan der Elisabethenkirche in Marburg	560
888	Blick in den Chor der Kathedrale von Noyon	528	938	Inneres der Elisabethenkirche in Marburg	561
889, 890	Außeres und Plan des Chores der Kathedrale zu Beauvais	529	939	Detail von der Katharinenkirche in Oppenheim	562
891, 892	Chor und Plan der Kathedrale von Le Mans	530	940	Die Katharinenkirche in Oppenheim	563
893	Vierungsturm und Transept von Saint-Ouen, Rouen	531	941	Außeres der Marienkirche in Danzig	564
894	Inneres der Kathedrale von Albi	532	942	Die Frauenkirche in Nürnberg	565
895	Grundriß der Kathedrale von Albi	533	943	Turm der Frauenkirche in Esslingen	566
896	Apfis der Kathedrale von Albi	533	944—946	Plan, Hauptturm und Fenster vom Münster in Ulm	567
897, 898	Inneres und Außeres der Kathedrale von Lausanne	534	947, 948	Fassade und Plan des Domes in Regensburg	568
899	Schloß Vufflens in der Waadt	535	949	Die Feste Hohenfalzburg	569
900	Das restaurierte Schloß Pierrefonds	535	<i>LI Inneres der Kathedrale in Strassburg</i>		570
901	Mont-St.-Michel	536	950	Der Stephansdom in Wien	570
902	Das Rathaus in Compiègne	537	951, 952	Plan und Schnitt durch den Turm und das Schiff des Stephansdoms, Wien	571
903, 904	Langhaus der Westminsterabteikirche mit d. Kapelle Heinrichs VII. (mit Plan)	538	953	Die Teynkirche in Prag	572
905	Plan der Kathedrale und des Kapitelshauses von Lincoln	539	954	Die Barbarakirche in Kuttentberg	573
906, 907	Außeres und Plan der Kathedrale von York	540	955, 956	Das Uenglinger Thor in Stendal und der Brückenturm zu Prag	574
<i>XLIII Fassade der Kathedrale in Laon</i>		541	957	Holzkirche in Oláh Tótfalu	575
908	Der Kreuzgang der Kathedrale in Gloucester	541	958	Kapitelsaal der Marienburg	575
909	Inneres der Kathedrale von Exeter	542	959	Die restaurierte Marienburg	576
<i>XLIV Längsschiff der Kathedrale von Chartres</i>		543	960, 961	Das Rathaus in Münster. Das Rathaus in Breslau	577
<i>XLV Die Kathedrale in Reims</i>		543	962, 963	Die Burg Eltz mit Grundriß	578
910	Das Schloß Windfor	543	964, 965	Der Nassauer Hof in Nürnberg. Privathaus in Greifswalde	578
<i>XLVI Von der Fassade der Kathedrale zu Amiens</i>		544	966, 967	Inneres und Plan der Kathedrale von Antwerpen	579
911	Das Magdalenen-Kolleg. Oxford	544	968—970	Fassade, Joche und Querschnitt von S. Gudula, Brüssel	580
912	Das Schloß Hampton Court bei London	545	971—973	System des Chores der Kathedrale von Tournai	581
913, 914	Plan und Inneres der King's College-Kapelle in Cambridge	546	974	Das Rathaus in Löwen	582
<i>XLVII Die Sainte-Chapelle in Paris</i>		546	975	Die Tuchhalle in Ypern	583
<i>XLVIII Fassade der Kathedrale in Rouen</i>		547	976	Hallen und Belfried in Brügge	584
915, 916	Inneres und Plan der Liebfrauenkirche in Trier	547	977	Fenster vom Schiffe des Mailänder Doms	585
917	Die Türme des Münsters in Freiburg	548	978	Längsschnitt durch die Basilika S. Francesco in Affifi	585
918—920	Plan, Hauptturm und Strebepfeiler des Münsters in Freiburg	549	979	Kapitell aus dem Schiffe des Domes in Mailand	586
921	Sockel und Kapitell der Pfeile im Schiff des Münsters in Freiburg	550	980	Triforium in der Kathedrale zu Lucca	587
922	Inneres des Münsters in Freiburg	551	981	Außeres von S. Francesco in Affifi	587
923	System des Münsters in Bern	552	982	Inneres der dreifachen Kirche S. Francesco in Affifi	588
924	Der Dom zu Erfurt	553	983	Detail vom Portal von S. Francesco in Affifi	589
925	Münster in Straßburg, Seitenansicht mit Kuppelturm	554	984	Außeres von S. Croce in Florenz	590
926, 927	Fassade und Plan des Münsters in Straßburg	555	985	Fassade der Kathedrale in Siena	591
928, 929	Plan und Außeres der Kathedrale zu Metz	556	986	Außeres der Basilika des hl. Antonius in Padua	592
930	Inneres des Domes in Metz	557	987—989	Grundriß der Dome von Florenz, Siena und Mailand	593
931—933	Plan, Außeres und Chorinneres des Domes in Magdeburg	558			
934, 935	Inneres und Plan des Domes zu Halberstadt	559			

Figur		Seite	Figur		Seite
990	Inneres der Kathedrale in Siena . . .	594		Windfor (562), Dom in Mailand (602), Florenz (601), Kathedrale in Toledo (611), Sevilla (612)	
991	Fassade des Domes zu Orvieto . . .	595			
992	Inneres des Domes zu Orvieto . . .	596			
993	Kapitell im Dome zu Orvieto . . .	597			
994	Inneres der Kathedrale von Florenz . . .	598			
995	Der Glockenturm der Kathedrale von Florenz	599	ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.		
996	Vom Dome zu Mailand	600	1074	Kapitell vom Palazzo Quaratefi, Florenz	625
997	Fenster vom Dome zu Mailand . . .	601	1075, 1076	Kapitelte von S. Michele, Venedig, u. v. Palazzo Comunale, Brescia . . .	628
LII	<i>Der Dom von Mailand</i>	602	1077, 1078	Kapitelte vom Palazzo Riccardi und von S. Spirito, Florenz . . .	629
998	Inneres des Domes in Mailand . . .	603	1079	Jonische Säule vom Palazzo Ricci- cardi zu Florenz	630
999	Die Cà d'oro in Venedig	604	1080	Konsole aus den Borgia-Zimmern, Vatikan	631
1000	Der Dogenpalast in Venedig	605	1081	Konsole aus Florenz	631
1001	Der Palaß der Signoria zu Siena . . .	606	1082	Terrakottagefäße, Bologna	632
1002	Der Palaß Rocca-Salimbeni zu Siena	607	1083	Balufrade in der Sixtinischen Ka- pelle, Vatikan	632
1003	Inneres des Querschiffes der Ka- thedrale von Burgos	608	1084	Gefims v. Palazzo Riccardi, Florenz . . .	633
1004	Grundriß der Kathedrale von Toledo . .	609	1085	Fries von der Scuola di S. Marco, Venedig	633
1005	Inneres der Kathedrale von Toledo . .	609	1086	Wandfüllung von der Scuola di S. Marco, Venedig	634
1006, 1007	Grundriß und Aeußeres der Ka- thedrale von Sevilla	610	1087	Fries vom Dogenpalast, Venedig . . .	635
1008	Inneres der Kathedrale von Sala- manca	611	1088	Pilafterkapitell in der Sakristei von S. Spirito, Florenz	636
1009	Die Kathedrale von Salamanca . . .	612	1089	Pilafterkapitell v. S. Spirito, Florenz . .	637
1010	Aus S. Juan de los Reyes, Toledo . . .	613	1090	Fenster vom Spital in Mailand . . .	637
1011	Der schiefe Turm von Zaragoza . . .	614	1091, 1092	Fenster vom Dome zu Como und Palaftfenster aus Florenz	638
1012	Vom Hofe in S. Gregorio, Vallado- lid	615	1093	Portal von S. Andrea, Mantua . . .	639
1013	Cafa de las Conchas, Salamanca . . .	615	1094	Thüre aus dem Palazzo Vecchio, Florenz	640
1014	Grundriß des Klosters Batalha	616	1095	Detail einer Kaffettendecke vom Palazzo Vecchio, Florenz	641
1015	Die Klosterkirche von Batalha	616	1096	Detail einer Kaffettendecke im Do- genpalast, Venedig	641
1016	Portal der Capellas imperfeas, Ba- talha	617	1097--1099	Verchiedene Arten von Rustika . . .	642
1017	Mafwerk im Claustro real, Batalha . .	617	1100	Fassade der Scuola di S. Marco, Venedig	642
1018	Grundriß des Klosters dos Jerony- mos, Belem	618	1101	Dekendetail v. S. Spirito, Florenz . .	643
1019	Inneres der Kirche S. Maria zu Belem	618	1102	Sgraffiti v. Palazzo Spinelli, Florenz . .	643
1020	Kreuzgang des Klosters zu Belem . . .	619	1103, 1104	Fenster vom Palazzo Municipale, Brescia; Niche aus der Kapelle Pellegriui, Verona	644
1021	Südportal von S. Maria zu Belem . . .	620	1105	Spiegelgewölbe der Farnesina, Rom . .	645
1022	Obertheil des Chores der Christus- ritter, Thomar	621	1106—1108	Grundriffe der Kirchen S. Giuftina, Padua, Madonna delle Carceri, Pato, und S. M. degli Angeli, Florenz . . .	646
1023	Die Capellas imperfeas, Batalha . . .	622	1109, 1110	Fassade v. S. Andrea, Mantua, und von S. Maria Novella, Florenz . . .	647
1024	Schloß Coca, Segovia	624	1111	Turm von S. Spirito, Florenz	649
LIII	<i>Türme:</i>	624	1112, 1113	Palazzo Riccardi, Florenz: Grundriß und Fassade	650
1025—1036	Kathedräle von Clermont-Ferrand (550), Antwerpen (591), Maria- Stiegen in Wien (582), Kathedrale in Laufanne (553), Senlis (541), Albi (550), Coutances (548), Dom in Florenz (602), Kathedrale in Burgos (610), Dom in Nevers (547), Kathedrale in Laon (541), Wells (559). <i>Joch- und Strebewerkssysteme:</i> . . .		1114, 1115	Palazzo Piccolomini, Pienza: Schnitt u. Hofanficht; Palazzo Fava, Bologna Ornament vom linken Seitenportal der Kathedrale zu Lugano	652
1037—1073	Notre-Dame, Paris (540), Kathe- drale von Chartres (543), Münster in Freiburg i. B. (570), Elifabetha- kirche in Marburg (577), Kathe- drale von Reims (544), Sainte- Chapelle, Paris (546), Kathedrale von Beauvais (545), Dom zu Metz (573), Münster in Straßburg (572), Kathedrale in Wells (559), Canter- bury (558), Ely (559), Kapelle in		1116		
			1117	Grotesken aus Raphaels Loggien, Vatikan	652
			1118	Die Villa Madama bei Rom: Auf- riß, rekonstr.	653
			1119	Kuppel des Domes in Florenz	654
			1120, 1121	Cappella Pazzi, Florenz: Grund- riß und Schnitt	654
			1122	S. Spirito, Florenz: Inneres	655

Figur		Seite	Figur		Seite
1123	Hof des Palazzo Vecchio, Florenz	656	1169	Il Redentore, Venedig	686
1124	Palazzo Rucellai, Florenz	657	1170	Inneres von S. Giorgio Maggiore, Venedig	686
1125	Grundriß von S. Andrea, Mantua	658	1171, 1172	Grundriß und Fassade von S. Maria di Carignano, Genua	687
1126	Vorhalle von S. Maria delle Grazie, Arezzo	658	1173	Palazzo Doria-Turfi, Genua	688
1127	S. Andrea, Mantua: Inneres	659	1174	Schloß Blois, Flügel Franz' I.: Kamin	689
1128	Hof des Palazzo Gondi, Florenz	660	1175	Rathaus in Beaugency	690
1129	Procuratie vecchie, Venedig	661	1176	Schloß Gaillon	690
1130	S. Zaccaria, Venedig	662	1177	Portal am herzogl. Schloß zu Nancy	691
1131, 1132	Scuola di S. Rocco, Venedig: Grundriß und Fassade	663	1178	Südturm der Kathedrale in Tours	692
1133, 1134	S. Maria dei Miracoli, Brescia: Vorhalle und Grundriß	664	1179	Hôtel Bourgtheroulde, Rouen . . .	693
1135	Apis von S. Maria delle Grazie, Mailand	665	1180	Galerie Heinrichs II., Fontainebleau	694
1136	Inneres der Sakristei von S. Satiro, Mailand	666	1181	Blois: die große Treppe im Flügel Franz' I.	695
1137, 1138	S. Maria della Croce, Crema: Grundriß und Aeußeres	667	1182	Detail eines Kamins im Schloffe Blois	696
1139	Opedale Maggiore, Mailand	667	1183	Schloß Blois: Flügel Franz' I. . . .	697
	<i>LIV Palazzi: Pitti, Florenz</i>	<i>667</i>	1184	Dachfenster des Schloffes Blois . .	697
	<i>Chiericati, Vicenza (687), Farnese, Rom (678), Vendramin, Venedig (670)</i>		1185	Grundriß des Schloffes Chambord	698
			1186	Schloß Chambord, Südfassade . . .	698
1140	Der Dom in Como	668	1187	Laterne des Schloffes Chambord	699
1141	S. Giovanni in Parma: Inneres . . .	668	1188	Haus Franz' I. in Paris	699
1142	Grundriß des Domes zu Pavia	669		<i>LVIII Schloss Fontainebleau: Cour des Adieux und Galerie. Franz' I. Chor von St.-Pierre in Caen (704)</i>	<i>700</i>
1143	Inneres des Domes zu Pavia	669	1189	Schloß St.-Germain-en-Laye	700
	<i>LV Hofansicht des Dogenpalastes, Venedig</i>	<i>670</i>	1190	Ostfassade des Schloffes Chenonceaux	701
	<i>Palazzo Municipale, Brescia (671)</i>		1191	Schloß Azay-le-Rideau, Ostfassade	702
	<i>Palazzo del Consiglio, Verona (671)</i>		1192	Schloßportal in Azay-le-Rideau . .	702
	<i>Die Loggetta, Venedig (682)</i>		1193	Schloß Maintenon, Südseite	703
1144, 1145	Madonna dell' Umiltà, Pistoia: Grundriß und Schnitt	670	1194	Schloßhof von La Rochefoucauld	703
1146	Fassade von S. Spirito, Bologna . .	671	1195	Hôtel Gouin, Tours	704
1147, 1148	Piemetto von S. Pietro in Montorio, Hof der Cancelleria, Rom	672	1196	Chorabfluß in der Kathedrale zu Rodez	705
1149	Die Villa Farnesina, Rom	673	1197	Maifon des Têtes, Viviers	706
1150	Hof des Palazzo Farnese, Rom	673	1198	St.-Michel, Dijon	707
	<i>LVI Fassade der Kartäuser-Kirche zu Pavia</i>	<i>674</i>	1199	Brunnen des J. d'Amboise, Clermont-Ferrand	709
1151, 1152	Vorhalle und Grundriß des Palazzo del Te, Mantua	675	1200	Hôtel Carnavalet in Paris	710
1153	Hauptkuppel der Peterskirche, Rom	676	1201	Lemerciers Entwurf zur Hauptfassade des Louvre	710
1154	Grundrißentwicklung v. St. Peter, Rom	676	1202	Die kleine Galerie beim Louvre	711
1155	Hintere Fassade der Peterskirche, Rom, nach Bramantes Entwurf rekonstruiert	677		<i>LIX Hoffassade des Louvre nach Lescot Die Gartenfassade der Tuilerien (709); das Institut de France (720), Paris</i>	<i>712</i>
1156, 1157	Grundriß und Aeußeres von S. Biagio, Montepulciano	678	1203	Französische Säule, Louvre, Paris	712
1158	Teil der Libreria vecchia, Venedig	679	1204	Grundriß des Louvre und der Tuilerien, Paris	712
1159	Palazzo Grimani, Venedig	680	1205, 1206	Hof, Mittelpavillon der Tuilerien	713
	<i>LVII Inneres der Peterskirche, Rom</i>	<i>681</i>	1207	Schloßhof von Ecouen	714
1160	Palazzo Bevilacqua, Verona	681	1208	Saal im Schloffe Ecouen	715
1161	Inneres von S. Giustina, Padua	682	1209	Kamin säule, Schloß Sully	715
1162	Inneres von S. Salvatore, Venedig	682	1210	Das Schloß Chantilly. Im Hintergrund das kleine Schloß	716
1163, 1164	Grundriß und Fassade der Kirche Il Gesù, Rom	683	1211	Du Cerceau: Entwurf zu Charleval	717
1165, 1166	Grundriß und Bühnenansicht des Teatro Olimpico, Vicenza	684	1212	Grundriß des Luxembourg, Paris	718
1167	Die Villa Rotonda, Vicenza	685	1213	Der Palaß Luxembourg, Paris . . .	718
1168	Hof des Palazzo Marino, Mailand	685	1214	Die Kirche der Sorbonne, Paris . .	719
			1215	Grundriß des Schloffes Versailles	720
				<i>LX Schloss Maisons-Laffite Versailles: Hof- und Gartenansicht (720)</i>	<i>721</i>

Figur		Seite	Figur		Seite
1216	Vorhalle von Maisons-Lafitte . . .	721	1264	Vom Chorgestühl der Stiftskirche, Einfiedeln . . .	749
1217	Der Marmorhof in Versailles . . .	721	1265	Ornament vom Rathaus, Emden . . .	749
1218	Lukarne des Schlosses Angerville . . .	722	1266	Turmhelm der St. Kilianskirche, Heilbronn . . .	750
1219	Hôtel La Valette, Paris . . .	722			
1220	Die Abteikirche von Val-de-Grâce, Paris . . .	723	LXII	Zimmer aus dem Seidenhof, im Landesmuseum, Zürich; Gemach im Freuler'schen Hause in Näfels . . .	750
1221	Herme a. Zeughaus z. Braunschweig . . .	724	LXIII	Das Rathaus von Mühlhausen i. E., Konstanz (750), Luzern und Rothenburg o. d. T. (751) . . .	751
1222	Erker am Schloß Hartenfels . . .	725	1267	Georgsthor am Schloß zu Dresden . . .	751
1223	Rathautreppe in Görlitz . . .	726	1268	Schloß zu Dippoldiswalde . . .	751
1224	Haus zu Kaisersberg . . .	726	1269, 1270	Pellerhaus zu Nürnberg: Hof und Grundriß . . .	752
1225	Rattenfängerhaus in Hameln . . .	727	1271, 1272	Haus in der Schmiedgasse, Rothenburg o. d. T.: Fassade und Durchschnit . . .	753
1226	Krameramtshaus in Münster . . .	729	1273	Pfisterhaus, Kolmar . . .	754
1227	Gewandhaus zu Braunschweig . . .	730			
1228	Abtei Gandersheim . . .	731	LXIV	Schloß zu Heidelberg: Otto-Heinrichsbau und Friedrichsbau . . .	754
1229	Giebel des Toplerhauses, Nürnberg . . .	731	1274	Rathaus von Ensisheim . . .	755
1230	Häuser in Bernkastel . . .	732	1275	Wirtshaus zur Treib (Schweiz) . . .	755
1231	Zeughaus in Danzig . . .	733	1276	Adlerstraße in Nürnberg . . .	756
	LXI Portal der ehemaligen Schlosskapelle in Dresden . . .	734	1277	Ritterfaal d. Schlosses Heiligenberg . . .	757
	Portalbau des Pfaffen Schlosses zu Brieg (748) . . .		1278, 1279	Plan und Gefamtanficht des Heidelberger Schlosses . . .	758
	Das Haus „zum Ritter“ in Schaffhausen (737), Das Pellerhaus in Nürnberg (749) . . .		1280, 1281	Kgl. Schloß zu Afchaffenburg: Aeußeres und Grundriß . . .	759
1232	Rathausportal, Zerbft . . .	734	1282	Der Schöne Hof der Pfaffenburg . . .	760
1233—1236	Fenster der Marienkirche, Wolfenbüttel, der alten Residenz, Bamberg, am Leinwandhaus, Breslau, u. am Ottoheinrichsbau, Heidelberg . . .	735	1283	Treppenhaus d. Schlosses Hartenfels . . .	760
1237—1240	Brunnenfäule zu Ensisheim; jonische Säule vom Rathausportal zu München; Pilaster in der Nikolaikirche, Berlin; Pfeiler der Universitäts-Aula zu Helmstedt . . .	736	1284	Schloßportal, Merseburg . . .	761
1241	Holzkonsole an einem Hause in Ulm . . .	736	1285	Hof im k. Schloß zu Dresden . . .	762
1242—1244	Kapitelle aus dem Pfaffen schloß, Brieg, der Marienkirche, Wolfenbüttel, im Rupprecht'schen Haus, Nürnberg . . .	737	1286	Hofpartie der Trausnitz, Landshut . . .	762
1245	Salzhaus in Frankfurt a. M. . .	738	1287, 1288	Altes Schloß zu Stuttgart: Grundriß und Schloßhof . . .	763
1246	Rekonstruktion des Hauses „zum Tanz“, Basel . . .	739	1289	Plan des Erdgeschosses d. Trausnitz . . .	763
1247	Haus mit Reliefs, Görlitz . . .	739	1290	Luftshaus zu Stuttgart . . .	764
1248	Vom Hütteschen Haus zu Höxter . . .	740	1291	Thor des Schlosses zu Tübingen . . .	764
1249	Vom Dempterschen Haus zu Hameln . . .	740	1292	Haus von Beck-Leu, Surfee . . .	765
1250	Knochenhauer-Amtshaus, Hildesheim . . .	741	1293, 1294	Stockalper'sches Schloß, Brig: Grundriß und Aeußeres . . .	765
1251, 1252	Hohes Haus in Wolfenschießen (Schweiz): Plan und Aeußeres . . .	742	1295	Schloß Ambras . . .	766
1253	Zimmer des Bibrafchen Hauses, Nürnberg . . .	743	1296	Fürstenzimmer des Schlosses Velthurns . . .	767
1254, 1255	Teile der Stuckdecke des Saales im Fürsteneck, Frankfurt a. M., u. der Holzdecke im Schloße zu Jever . . .	743	1297	Spanischer Saal d. Schlosses Ambras . . .	767
1256	Intarfia aus der St. Elisabethenkirche, Breslau . . .	744	1298	Hofpartie der Schallaburg . . .	768
1257	Wandmalerei in der Gerichtslaube zu Lüneburg . . .	745	1299	Haus in Hohenelbe . . .	768
1258	Ornament von den Friedhofarkaden zu Halle a. S. . . .	746	1300	Stadtweinhaus in Münster . . .	769
1259	Detail vom Chorgestühl in St. Ludger, Münster . . .	746	1301	Die Osterstraße in Hameln . . .	770
1260	Grotesken in der Trausnitz . . .	747	1302	Merkelfches Haus in Braunschweig . . .	770
1261, 1262	Trophäen im Hirschvogelfaal, Nürnberg . . .	748	1303	Langgasse, Danzig . . .	771
1263	Befchlägornament mit Moresken . . .	748			
			LXV	Ehem. Rolands hospital i. Hildesheim Krameramtshaus in Bremen und Haus am Kohlmarkt in Lübeck (772) Rathaus i. Bremen (773), Roter Saal des Rathauses in Danzig (775) . . .	771
			1304	Steffenches Haus in Danzig . . .	772
			1305, 1306	Rathaus in Emden: Grundriß und Aeußeres . . .	773
			1307	Rathaus in Wernigerode . . .	774
			1308	Rathaus in Lübeck: Wandtäfelung der Kriegsstube . . .	774
			1309	Wandtäfelung d. Fredenhagenfchen Zimmers in Lübeck . . .	775

Figur		Seite	Figur		Seite
1310	Portal am Fürstenhof in Wismar	776		<i>LXX Longford Castle; Hatfield House</i>	802
1311	Hämeßchenburg	776		<i>Aston Hall (803)</i>	
1312	Das Zeughaus zu Augsburg . .	777	1354	Teil der Gartenfassade von Hatfield	
	<i>LXVI Vorhalle am Rathaus, Köln . .</i>	778		Hause	802
	<i>Goldener Saal des Rathauses in</i>		1355	Portal des Cajus College in Cam-	
	<i>Augsburg (779)</i>			bridge	802
	<i>Prag: Belvedere (782), Audienz-</i>		1356	Plan von Longleat House	803
	<i>saal des Palais Waldstein (783)</i>		1357	Bishop Lloyd's House in Chester	803
1313, 1314	Saal und Situationsplan der k. Refi-		1358	Wappen an d. Fassade des Colegio	
	denz, München	778		menor, Salamanca	804
1315	Grottenhof d. k. Residenz, München	779	1359	Fassade d. Klosters S. Marcos, León	805
1316, 1317	Haus der Geltenzunft und Spieß-		1360	Fialentürmchen an der Kathedrale,	
	hof in Basel	780		León	806
1318	Hof des Landhauses, Graz . . .	781	1361	Von der Fassade der Universität,	
1319	Schloß Stern: Grundriß des ersten			Salamanca	806
	Stockes	782	1362	Portal von S. Domingo, Salamanca	807
1320, 1321	Schloß Porzia: Stiegenhaus und			<i>LXXI Fassade der Universität Salamanca</i>	807
	Grundriß des 1. Stockes	782		<i>Kapelle des Jesuskindes in der</i>	
1322	Gartenhalle des Palais Waldstein,			<i>Kathedrale von Sigüenza (810)</i>	
	Prag	783	1363	Hof im Colegio de los Irlandeses,	
1323	Friedhofarkade, Halle a. S. . . .	784		Salamanca	808
1324	Inneres der Marienkirche, Wolfen-		1364	Eckfenster an der Casa de los Guz-	
	büttel	784		manes, León	808
1325	Fassade d. Stadtkirche in Bückeburg	785	1365	Salamanca: Palacio Monterey . .	809
1326	Grundriß der Marienkirche in		1366	Alcalá de Henares: Treppenhalle	
	Wolfenbüttel	785		im erzbischöfl. Palaß	810
1327, 1328	Kirche in Freudenstadt: Grundriß			<i>LXXII Von der Fassade des Rathauses in</i>	
	und Aeußeres	786		<i>Sevilla</i>	811
1329, 1330	St. Michaelskirche in München:		1367	Toledo: Detail vom Portal des	
	Grundriß und Fassade	787		Hospitals Santa Cruz	811
	<i>LXVII Inneres der Jesuitenkirche in Köln</i>	787	1368	Zaragoza: Hof der Casa Zaporta	812
	<i>der Universitätskirche in Würz-</i>		1369	Hof im Palaß Karls V. zu Granada	812
	<i>burg (789), der St. Michaelskirche</i>		1370	Granada: Fassade d. Palaßes Karls V.	813
	<i>in München (788) u. d. Domes in</i>		1371, 1372	Anficht und Plan des Escorial . .	814
	<i>Salzburg (788)</i>		1373	Bibliothek des Escorial	815
1331	Grundriß des Doms in Salzburg	788	1374	Evangelistenhof im Escorial . . .	816
1332	Grundriß der Hofkirche in Luzern	788		<i>LXXIII Rotunde der Kathedrale von Gra-</i>	
1333	Inneres der Hofkirche, Luzern . .	789		<i>nada</i>	816
1334	Turm der neuen Kirche in Haarlem	790	1375	Zaragoza: Anficht der Börse . . .	817
1335	Haus der drei Schwäne, Brügge	790	1376	Plan der Kathedrale von Granada	818
1336	Turm des Rathauses, Leiden . . .	791	1377	Aeußeres d. Kathedrale v. Granada	818
1337, 1338	Die Fleischhalle zu Haarlem:		1378, 1379	Pfeilerdurchschnitt, Kathedrale in	
	Grundriß und Aeußeres	792		Granada; Málaga: Kathedrale . .	819
	<i>LXVIII Haus zum Salm in Mecheln . .</i>	792	1380	Grundriß der Kathedrale v. Málaga	820
	<i>Rathaus zu Bolsward (795), Haus</i>		1381	Detail v. Innern im Dome zu Jaen	820
	<i>der Schützengilde in Antwerpen</i>		1382	Grundriß der Kathedrale von Jaen	821
	<i>(792)</i>		1383	Fassade von S. Vicente de Fóra,	
1339	Rathaus in Antwerpen	793		Lissabon	821
1340	Gerichtsgebäude zu Furnes . . .	793	1384	Fries vom Hauptportal des Stadt-	
1341	Vom Hafenthor, Dordrecht . . .	794		hauses, Sevilla	824
1342	Rathaus in Franeker	794		<i>ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.</i>	
1343, 1344	Schloß Rosenborg: Aeußeres und		1385	Treppe der Universität, Genua . .	825
	Grundriß	795	1386	S. Andrea della Valle in Rom . .	829
1345	Schloßkapelle in Frederiksborg	796	1387	Portal v. Palazzo Peßagno, Genua	830
1346	Das Schloß zu Kalmar	796	1388	Thor v. Casino Mediceo in Florenz	830
	<i>LXIX Schloss Frederiksborg bei Kopen-</i>		1389	Dekoration aus der Passionskapelle	
	<i>hagen: Aeußeres und Ritteraal</i>	797		<i>in S. Pietro in Montorio, Rom . .</i>	831
1347	Die Kirche von Kristianstad . . .	797	1390, 1391	Grundriß und Vignolas Fassaden-	
1348	Grundriß d. Kirche v. Kristianstad	797		entwurf zum Gefü in Rom	832
1349	Die Börse in Kopenhagen	798	1392	Cappella Medicea, Florenz	833
1350	Wollaton Castle: Gartenfassade . .	799	1393	Hof des Palazzo Borghese, Rom	834
1351	Wollaton Castle: Decke der Halle	800	1394	Vorhalle von St. Peter, Rom . . .	835
1352	Galerie in Aston Hall	800			
1353	Treppenhause in Hatfield House	801			

Figur		Seite	Figur		Seite
1395	Von der Decke der Vorhalle von St. Peter, Rom	835	1437	Grundriß und Aeußeres von S. M. della Salute, Venedig	868
LXXIV	Fassade der Kirchen: S.S. Vincenzo ed Anastasio, Rom	835	1439	Palazzo Pefaro, Venedig	869
	S. Susanna (836, 851), S. Maria della Pace in Rom und S. Pietro in Frascati (860)		1440, 1441	Palazzo Labia f. Grundriß, Venedig	871
	Inneres der Kirche des Gesù, Rom (850), und der Abteikirche von Montecassino (846)		1442	Grundriß des Schlosses in Caferta	872
1396	Grundriß von S. Ignazio, Rom	836	1443	Das Schloß in Caferta	872
1397	Inneres von S. Ignazio, Rom	836	1444	Aus dem kaiserlichen Schlafzimmer in Schleißheim	873
1398	Fassade von S. Ignazio, Rom	837	1445—1447	Grundriß, Inneres und Aeußeres der Theatinerkirche, München	875
1399	Die St. Peterskirche mit den Kolonnaden, Rom	838	1448—1450	Vorsaal, Aeußeres und Grundriß des Schlosses Schleißheim	876
1400	St. Peter mit den Türmen Berninis	838	1451	Luftheim bei München	877
1401, 1402	Scala regia samt Grundriß, Vatikan	839	1452	Dekoration aus dem südl. Billardsaal zu Schleißheim	877
1403	Tabernakel in St. Peter, Rom	840	1453	Inneres des Domes zu Passau	879
1404	Palazzo Odescalchi in Rom	841	1454, 1455	Grundriß und Aeußeres der Hofkirche in Dresden	880
1405	S. Carlo alle quattro fontane, Rom	842	1456	Stift Haug in Würzburg	881
1406	Grundriß von S. Carlo, Rom	842	1457	Salvatorkirche in Prag	882
1407	Hof der Sapienza mit S. Ivo, Rom	843	1458	St. Peterskirche in Krakau	883
1408	Altar nach Pozzo	844	1459	Stift Garfen	884
1409	Theater mit der Hochzeit von Kana, nach Pozzo	844	1460	Festsaal im Stifte Klosterneuburg	885
1410	Piazza del popolo, Rom	845	1461, 1462	Fassade und Pifonis Aufriß der Domkirche in Solothurn	886
1411	S. Agnese alla Piazza Navona, Rom	846	1463	Die Jesuitenkirche in Mannheim	887
1412	Kasino d. Villa Pamfili-Doria, Rom	847	1464	Schloß Ludwigsburg	888
1413	S. Giovanni im Lateran, Rom	847	1465	Dekoration aus dem Miniaturenkabinett der Residenz, München	889
1414	Cappella Corfini im Lateran, Rom	848	1466	Grundriß der St. Nikolauskirche in der Altstadt, Prag	890
1415	Kasino der Villa Albani, Rom	849	1467, 1468	Grundriß und Aeußeres von St. Nikolaus auf der Kleinfeste, Prag	891
1416	Fenster vom Palazzo Nonfinito, Florenz	850	1469	Gloriette, Schönbrunn	892
LXXV	Palazzo Borghese, Rom	850	1470	Palais Kinsky, Prag	893
	Palazzo Corner della Cà grande, Venedig (868), Palazzo della Consulta, Rom (861), Castello del Valentino, Turin (866)		1471	Aus der Kollegiumskirche in Salzburg	894
1417	Boboli-Garten in Florenz	851	1472, 1473	Grundriß und Aeußeres der St. Karlskirche in Wien	895
1418	Villa Petraia bei Florenz	851	1474	Aus dem Marmorsaal des Schlosses Mirabell bei Salzburg	896
1419	Palazzo Madama, Rom	852	1475	Stift Göttweig	897
1420	Herzoglicher Palaß zu Modena	853	1476	Die Akademie der Wissenschaften, Wien	897
1421	Decke von Berettini im Palazzo Pitti, Florenz	854	1477	Partie aus der Stiftskirche in Melk	898
1422	Hof der Universität zu Genua	855	1478	Hofansicht des Stiftes Melk	898
1423, 1424	Palazzo Durazzo samt Grundriß in Genua	856	1479, 1480	Stift Melk mit Grundriß	899
1425	Vestibül im Palazzo Durazzo, Genua	857	1481	Portal vom Stifte St. Florian	899
1426	Villa Paradiso in Genua	859	LXXVII	Das Schloß Schönbrunn mit der Gloriette	900
1427	Grundriß der Confolata in Turin	860		Hofreitschule (902) und Palais Schwarzenberg, Wien (901)	
1428	Die Kirche der Confolata in Turin	860		Reichskanzlei (902) und Finanzministerium (901), Wien, Portal des Palaßes Clam-Gallas in Prag, Palaß der ungar. Leibgarde in Wien (901)	
1429	Cappella del Sudario, Turin	861	1482, 1483	Landhaus, Inneres der St. Jakobskirche, Innsbruck	900
1430	Kirche der Superga bei Turin	862	1484	Katholisches Kasino, Innsbruck	901
1431	Hof der Brera in Mailand	863	1485	Bibliothek des Stiftes Admont	902
1432, 1433	Neue Kathedrale von Brescia: Grundriß und Aeußeres	864	LXXVIII	Belvedere, Wien: Gartenseite, Hofseite und Marmorsaal	903
1434	Gesamtansicht der Isola Bella	865		Palais Kinsky, Wien (905)	
LXXVI	Inneres: von S. M. delle Vigne in Genua	865	1486	Detail aus der Klosterkirche Neustift bei Brixen	903
	der Jesuitenkirche in Venedig (870), Inneres der Kirche der Gerolomini (870) und von S. Martino in Neapel (871)				
1435	Von den Procuratie nuove, Venedig	866			
1436	Palazzo Rezzonico in Venedig	867			

Figur		Seite	Figur		Seite
1487, 1488	Grundriß des Stiftes und Inneres der Kirche zu Einsiedeln . . .	904	1540	Der Zwinger zu Dresden . . .	943
1489	Das Kloster Einsiedeln . . .	905	1541	Fassade v. St.-Charles, Antwerpen . . .	944
1490	Die Kathedrale in St. Gallen . . .	906	1542	Fassade von St.-Michel, Löwen . . .	945
	<i>LXXIX Das Stift St. Florian: Aeußeres, Stiegenhausfassade, großer Saal und Vestibül</i>	<i>906</i>	1543	Die Beguinenkirche in Brüssel . . .	946
1491, 1492	Inneres und Grundriß der Kathedrale zu St. Gallen	907	1544	Zunftthäuser in Brüssel: Renard, Cornet, Louve, Sac, Brouette . . .	947
1493	Inneres der Pfarrkirche in Schwyz . . .	908	1545	Die Bankethalle in London . . .	948
1494	Die Heilig-Geistkirche in Bern . . .	909	1546	Chatsworth House	949
1495	Detail aus der Schloßkirche in Friedrichshafen	910	1547	Treppenhaus in Chatsworth House . . .	949
1496	Die Abtei Fürstenfeld	911		<i>LXXXII Die St.-Paulskirche, London . . .</i>	<i>950</i>
1497	Inneres der Abteikirche Fürstenfeld . . .	911	1548	Turm von St. Mary-le-Bow, London . . .	950
1498, 1499	Inneres und Grundriß der Stiftskirche Weingarten	912	1549	Grundriß d. Paulskirche in London . . .	950
1500	Fassade der Stiftskirche Weingarten . . .	913	1550	Inneres der Paulskirche in London . . .	951
1501	Inneres der Kirche in Neu-Birnau . . .	914	1551	Das Hospital in Greenwich . . .	952
1502	Detail a. d. Klosterkirche Weißenau . . .	915	1552	Howard Castle: Querschnitt . . .	952
1503	Grundriß der Klosterkirche zu Ottebeuren	916	1553	Grundriß von Blenheim Castle . . .	953
1504	Inneres der Klosterkirche in Ottebeuren	917	1554	Aeußeres von Blenheim Castle . . .	953
	<i>LXXX Inneres der Klosterkirche in Zwielfalten</i>	<i>918</i>	1555	Detail vom Scheitel des Gewölbes in der Apollogalerie, Louvre . . .	954
	<i>Inneres der Paulinuskirche in Trier (933)</i>		1556	Kolonnade des Louvre	954
1505, 1506	Grundriß und Längsschnitt der Kirche in Steinhausen	919	1557	Porte St.-Denis, Paris	955
1507	Aus der Stiftskirche in Ettal	920	1558	Inneres der Schloßkapelle in Versailles	956
1508	Aeußeres der Stiftskirche Ettal	921	1559	Fassade von Notre-Dame, Bordeaux . . .	957
1509	Grundriß d. Klosterkirche in Banz . . .	921	1560	Grand-Trianon, Versailles	958
1510	Orangerie in Fulda	922	1561	Das Stadthaus in Lyon	958
1511	Inneres des Domes in Fulda	922	1562	Palais du Gouvernement, Nancy . . .	959
1512	Das Schloß Pommersfelden	923	1563	Das Stadthaus in Reims	959
1513, 1514	Grundriß und Aeußeres des Domes zu Fulda	923	1564	Dekorationsmotiv von J. Bérain . . .	961
1515, 1516	Grundriß und Treppenraum der Residenz in Würzburg	924		<i>LXXXIII Der Invalidendom, Paris . . .</i>	<i>961</i>
1517	Die Residenz in Würzburg	925		<i>Apollogalerie im Louvre (956), Spiegelgalerie in Versailles (957)</i>	
1518	Schloß Bruchsal	926	1565	Marots Entwurf zu einem Triumphthor	962
1519	Grundriß des Schlosses Bruchsal . . .	926	1566	Entwurf zum Palaß des Pfalzgrafen in Mannheim	963
1520	Treppenhaus d. Schlosses Bruchsal . . .	927	1567, 1568	Grundriß und Aeußeres der Kirche de la Virgen del Pilar, Zaragoza . . .	964
1521, 1522	Hoffseite u. Ritterfaal des Schlosses Brühl	928	1569	Das Kloster Mafra	965
1523	Treppenhaus des Schlosses Brühl . . .	929		<i>LXXXIV Die Kathedrale in Santiago de Compostela</i>	<i>966</i>
1524, 1525	Fassade und Inneres der Kirche Vierzehnheiligen	931		<i>Portal des Hospicio, Calle Fuencarral, Madrid (965), Transparente der Kathedrale von Toledo (966)</i>	
1526	Die Stiftskirche in Neresheim	932	1570	Hauptportal von S. Telmo, Sevilla . . .	966
1527	Das Schloß in Münster	933	1571	Der Thronaal des Königspalastes in Madrid	967
1528	Das Zeughaus in Berlin	934	1572	Das kgl. Schloß in Madrid	967
1529	Schloß Biebrich a. Rh.	935		<i>DEKORATIONSSTIL DES ROKOKO.</i>	
1530	Orangerie u. Marmorbath in Kassel . . .	937	1573, 1574	Dekorationsmotive im Speisefaal des Stiftes Einsiedeln	968, 969
1531, 1532	Grundriß und Inneres der Frauenkirche in Dresden	938	1575	Detail aus dem Arbeitskabinett Ludwigs XV., Versailles	969
1533	Aeußeres d. Frauenkirche i. Dresden . . .	939	1576	Kaminwand, Entwurf v. Oppenord . . .	970
1534	Das kgl. Schloß in Berlin	940	1577	Springbrunnen, Entwurf von Oppenord	971
1535	Arkaden des Stadtschlosses von Potsdam	940	1578	Wanddekoration von Cuvillies . . .	971
	<i>LXXXI Details vom Zwinger, Dresden . . .</i>	<i>941</i>	1579	Hôtel Soubise, Paris: Rosette . . .	972
1536, 1537	Fensterleibung und Ritterfaal des k. Schlosses zu Berlin	941	1580	Hôtel Soubise, Paris: Paneel . . .	972
1538	Das Schloß in Charlottenburg	942	1581	Hôtel Soubise, Paris: Salon . . .	973
1539	Palaß im Großen Garten zu Dresden . . .	942	1582	Fürstenfaal d. Schlosses zu Bruchsal . . .	974
				<i>LXXXV Gegenstände der Kunstindustrie (978), (21 Figuren)</i>	<i>975</i>

[illegible]

Figur		Seite	Figur		Seite
	J. Hittorf: St.-Vincent-de-Paul (1026), V. Baltard: St.-Augustin, und F. Chr. Gau: Ste.-Clotilde, Paris (1027)		1662	Fr. Neumann: St. Antoniuskirche, Wien	1045
	Ch. Barry: Das Parlamentsgebäude, London (1030); Thornton, Latrobe und Walter: Das Kapitol in Washington (1031)		1663	G. Seidl: St. Annakirche, Inneres, München	1045
1645	P. Abadie: Die Herz-Jesu-Kirche, Paris	1029	1664	G. Dollmann: Schloß Neufschwanstein	1048
1646, 1647	W. Inwood: St. Pankrazkirche, R. Smirke: Das Britische Museum, London	1030	1665	G. Frentzen: Der Hauptbahnhof in Köln	1049
1648	W. Wilkins: Die National Gallery, London	1031	1666	P. Wallot: Grundriß des Reichstagshauses in Berlin	1051
1649	H. L. Elmes: St. George's Hall, Liverpool	1032	1667, 1668	J. und O. Raschdorff: Grundriß und Aeußeres des neuen Doms in Berlin	1053
ARCHITEKTUR DER NEUESTEN ZEIT.			1669	Schmohl und Stähelin: Die Bürgerhalle, Stuttgart	1054
1650	Th. Hanfen: Reichsratsgebäude, Wien	1033	1670	H. W. Auer: Der Bundespalast in Bern	1055
1651	Th. Hanfen: Der Heinrichshof, Wien	1036	1671	G. Neureuther: Das Polytechnikum, München	1056
1652	A. Wielemans: Justizpalast, Wien	1037	1672	Fr. Thiersch: Grundriß des Justizpalastes in München	1056
1653	F. Fellner und H. Hellmer: Die Tonhalle, Zürich	1038	1673	J. Zitek und J. Schulz: Das Rudolfinum in Prag	1057
1654	M. Meckel: Die Rochuskapelle bei Bingen	1039	1674	N. Ybl: Die Basilika in Budapest	1057
1655	Jaffoy: Das Rathaus, Stuttgart	1040	XCX Kunstindustrie (64 Figuren) 1058, Meier und Bredow: Villa in Groß-Lichterfelde; Fr. Hooper: Englisches Landhaus. G. Goerke: Speisezimmer, Berlin; A. Koch: Villa Rüegg-Honegger, Zürich. H. E. von Berlepsch: Bibliothekszimmer der Villa Tobler, Zürich. (1059)		
1656, 1657	Winter: Das Rathaus in Braunschweig; G. Hauberrisser: Das Rathaus in München	1041	1675	H. Licht: Das Rathaus in Leipzig	1059
1658	E. Steindl: Parlamentsgebäude in Budapest	1042	1676, 1677	Gebr. Rank: Die Pfarrkirche in Solln. Grundriß und Aeußeres	1060
1659	Kleefattel: Die Synagoge, Düsseldorf	1042	1678, 1679	G. Seidl: Die Rupertuskirche in München, Grundriß und Aeußeres	1060
1660	F. H. Schwechten: Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin	1043	1680, 1681	Danzer und Hörle: Projekt für die Kirche in Milbertshofen, Grundriß und Aeußeres	1061
XCIII Fr. Schmidt: Das Rathaus, Wien			1682	J. Kröger: Die Epiphaniienkirche in Charlottenburg-Westend	1061
H. Ferstel: Die Universität (1046)			1683, 1684	O. Wagner: Die Kirche der Landes-Heil- und Pflegeanstalten in Wien, Grundriß und Aeußeres	1062
K. Hasenauer: Das kunsthistorische Hofmuseum und das Hofburgtheater in Wien (1047)			1685	A. Messel: Das Warenhaus Wertheim, Berlin	1063
P. Wallot: Das Reichstagshaus, Berlin (1050); L. E. Hoffmann u. P. Dybward: Das Reichsgerichtsgebäude, Leipzig (1054); Fr. Thiersch: Der Justizpalast, München (1055); Br. Schmitz: Die Stadthalle Rosengarten, Mannheim (1055)			1686	Br. Schmitz: Villa Stollwerk, Köln	1064
XCIV Fr. Schmidt: Fünfhauser Pfarrkirche, Wien			1687	H. Beyerle: Villa Beyerle, Koblenz	1065
H. Ferstel: Die Volkskirche, Wien (1046), J. Egle: Marienkirche, Stuttgart; G. Hauberrisser: Die Pauluskirche, München (1048); Hohl: Herz-Jesu-Kirche, Berlin (1049); Curjel u. Moser: Die Pauluskirche, Basel (1063); Schilling u. Gräbner: Kirche i. Sirehlen (1065); J. F. Bentley: Kathol. Westminster-Kathedrale, London (1070)			1688	Th. Fischer: Bismarckturm am Starnbergersee	1065
G. Seidl: St. Annakirche, Aeußeres, München			1689	Ch. Garnier: Die Neue Oper, Paris	1066
			1690	J.-D. Bourdais: Der Trocadéro, Paris	1066
			1691	P. Cuypers: Das Reichsmuseum in Amsterdam	1067
			1692	Calderini: Der Justizpalast in Rom	1068
			1693	Das Kolleg S. Anselmo in Rom	1069
			1694	J. F. Bentley: Allerheiligenkapelle der kathol. Kathedrale, London	1069
			1695	Br. Greve: Treppenhaus des Kunstindustrie-Museums, Kristiania	1070
			1696	Gefellius, Lindgren und Saarinen: Geschäftshaus Pohjola, Helsingfors	1070
			1697	I. Poelaert: Der Justizpalast in Brüssel	1072

INHALTSVERZEICHNIS.

ALLGEMEINE KUNSTGESCHICHTE.

I. BAND: GESCHICHTE DER BAUKUNST.

II. Halbband.

	Seite
XIII. Der gotische Stil.	473
I. Die Anfänge der Gotik	473
1. Die geschichtliche Grundlage und hohe Bedeutung gotischer Kunst	473
2. Entstehen des gotischen Baustils	482
II. Das konstruktive System	484
III. Das gotische Ornament	505
IV. Die Perioden des gotischen Stils	511
1. Merkmale und Eigentümlichkeiten in der Frühgotik	512
2. Die Eigentümlichkeiten der Hochgotik	513
3. Die Eigentümlichkeiten der Spätgotik	514
V. Aesthetische Bedeutung der Gotik	517
VI. Die Denkmale des gotischen Stils in Frankreich	534
VII. Die Gotik in England	553
VIII. Die Gotik in Deutschland	563
IX. Die Gotik in den Niederlanden und im Norden	589
X. Die Gotik in Italien	594
XI. Die gotische Architektur in Spanien und Portugal	606
1. Die gotische Architektur in Spanien	606
2. Die Gotik in Portugal	614
Litteratur zur Geschichte der gotischen Baukunst	622
XIV. Die Architektur in der Stilperiode der Renaissance	625
A. Italien	625
I. Geschichtliche Vorbedingungen	625
1. Neue Ideale	625
2. Talent und Kunstfinn	628
3. Religion und Renaissance	631
4. Die Theoretiker	635
5. Die Epochen	637
II. Das konstruktive Verfahren in der Renaissance	638
1. Die Konstruktion und Formbehandlung in der Frührenaissance	639
2. Die Konstruktion und die Formbehandlung in der Hoch- und Spätrenaissance	645
III. Die Komposition oder die verschiedenen baulichen Anlagen	647
1. Die Anlage der Kirchen	647
2. Die Anlage der Palastbauten	651
IV. Die Dekoration in der Renaissance	655
V. Aesthetisches Schlussergebnis	662
VI. Die Baudenkmale der Renaissance in Italien	665
1. Die Baudenkmale der Frührenaissance	666
2. Die Baudenkmale der Hochrenaissance in Italien. (1500—1540.)	675
Die St. Peterskirche	679
3. Die Denkmale der Spätrenaissance. (1540—1590.)	683
B. Die Architektur der Renaissance in Frankreich	689

	Seite
1. Die Epochen	689
2. Das Entstehen der französischen Renaissance	690
3. Die Konstruktion und Dekoration	692
Die Architektur des Uebergangsstils. (1495—1515.)	693
1. Die Schulen	693
2. Die Denkmale der Uebergangsperiode	695
Die Architektur der Frührenaissance. (Unter Franz I., 1515—1547.)	697
1. Einleitung	697
2. Die Werke der Frührenaissance	699
Die Architektur der Hochrenaissance (ca. 1547—ca. 1570.)	706
1. Einleitung	706
2. Der Louvre und die Tuilerien	707
3. Die Künstler der Hochrenaissance und deren Werke	711
Die Architektur der Spätrenaissance. (ca. 1570—ca. 1660.)	716
1. Einleitung	716
2. Die Künstler und Werke der Spätrenaissance	717
C. Die Architektur der Renaissance in Deutschland	724
I. Geschichtliche und ästhetische Einleitung	724
II. Komposition, Konstruktion, Dekoration, innere Ausstattung	728
III. Das Ornament in der deutschen Renaissance	742
IV. Die Denkmale der deutschen Renaissance	745
1. Die Epochen	745
2. Die Denkmale der Frührenaissance	747
3. Die Denkmale der Hoch- und Spätrenaissance in Süd- und Mitteldeutschland	748
4. Die Denkmale der Hoch- und Spätrenaissance in Norddeutschland	769
5. Die Denkmale der italienisierenden Richtung	777
6. Die religiösen Baudenkmale	783
D. Die Architektur der Renaissance in den Niederlanden, in Dänemark und Schweden	790
E. Die Architektur der Renaissance in England	799
F. Die Architektur der Renaissance in Spanien und Portugal	804
1. Die Vorbedingungen	804
2. Die Denkmale der Frührenaissance	805
3. Die Denkmale der Hochrenaissance	812
Litteratur zur Geschichte der Architektur in der Stilperiode der Renaissance	822
XV. Die Architektur in der Stilperiode des Barock	825
I. Zur Einführung	825
1. Das Entstehen des Barockstils	825
2. Ist der Barocco ein Stil?	828
II. Das Verfahren des Barockstils	828
1. Der Raumabscluß	828
2. Die Konstruktion	831
3. Die der Konstruktion auferlegten Bedingungen	833
4. Die Konstruktion des Palaftbaues	837
5. Die Dekoration des Barockstils	839
III. Ästhetische Ergebnisse	842
IV. Die Denkmale des Barockstils in Italien	849
1. Die Epochen	849
2. Die Denkmale des römischen Barocco	850
3. In Florenz und Mittelitalien	861
4. In Oberitalien	864
5. In Neapel	870
V. In Deutschland	873
I. Einleitung	873
1. Zur geschichtlichen Einführung	873
2. Die Epochen	877
3. Die Eigentümlichkeiten des deutschen Barocco	878
II. Die Denkmale des Barockstils in Deutschland	882
1. Die Werke italienischer Meister in den süddeutschen Ländern	882
2. Die Werke einheimischer Meister in den süddeutschen Ländern	890
1. Künstlergeschlechter	890
2. Denkmale in Schlefien und Böhmen	895
3. Denkmale in den österreichischen Ländern	898
4. Denkmale in der Schweiz	908
5. Denkmale in Deutschland	913
6. Die Dinzenhofer	921
7. Balthasar Neumann und die Schönborn	925

	Seite
3. Die Werke der holländisch-französischen Richtung im Norden Deutschlands	934
4. Der protestantische Kirchenbau	936
5. Die Werke der norddeutschen Barockmeister	937
VI. In Belgien	943
VII. In England	947
1. I. Jones	947
2. Chr. Wren und I. Vanbrugh	949
VIII. In Frankreich	953
1. Die Grundlagen und Richtungen	953
2. Die Barockmeister	955
3. Die Theoretiker	958
4. Die vermittelnde Richtung	960
5. Die Ornamentisten und Zeichner	963
IX. In Spanien und Portugal	964
XVI. Der Dekorationsstil des Rokoko	968
I. Zur Einführung	968
1. Bedeutung des Rokoko	968
2. Das Rokoko-Ornament	970
3. Die ästhetische Bedeutung des Rokoko	972
II. Die Meister und die Denkmale des Rokoko	976
1. In Frankreich	976
2. In Deutschland	977
Litteratur zur Geschichte der Architektur in der Stilperiode des Barock und Rokoko	981
XVII. Die Architektur in der Stilperiode der klassizistischen Kunst. (Klassizismus.)	985
I. Zur Einführung	985
II. Die klassizistische Architektur in Frankreich, Belgien, Italien	988
III. Die klassizistische Architektur in Deutschland	994
IV. Die klassizistische Architektur in England	999
XVIII. Die Architektur in der Stilperiode des Hellenismus und der Romantik. 1815—ca. 1850	1001
A. Deutschland	1001
I. Zur geschichtlichen und ästhetischen Einführung	1001
II. Die Künstler und ihre Werke	1011
a. Berlin	1011
b. München	1017
B. Frankreich	1026
C. England	1028
Litteratur zur Geschichte der Architektur in der Stilperiode des Hellenismus und der Romantik.	1031
XIX. Die Architektur der neuesten Zeit. 1850—1900. — Zeit der Nachbildungen, Weiterbildungen, Neubildungen	1033
A. Deutschland	1033
1. Zur Einführung	1033
1. Nachbildungen	1033
2. Weiterbildungen	1034
3. Neubildungen	1035
4. Strömungen in der Gegenwart	1038
2. Die Denkmale	1040
1. Die Wiener Neubauten	1040
2. Denkmale der Nachahmung der mittelalterlichen Stile	1047
3. Denkmale der Weiterbildung der neuern Stile	1050
4. Denkmale der Moderne	1056
a. Das moderne Ornament und die Formbehandlung	1056
b. Das moderne Privathaus	1059
c. Die moderne Großarchitektur	1062
B. Die übrigen Länder	1067
Litteratur zur Geschichte der Architektur der neuesten Zeit.	1071
Verzeichnis der Abbildungen	1073
Inhaltsverzeichnis	1083

SINNSTÖRENDE DRUCKFEHLER.

(Die Ziffern mit o oder u bezeichnen die Zeile von oben oder unten.)

Seite	Zeile	Seite	Zeile
474	in Fig. 823 sind der früh- und der hochgotische Spitzbogen verwechselt.	700	210 l. Gilles
489	230 nach «Langhaus» füge bei (vgl. Einfaltbilder)	756	200 l. Collins
526	100 l. Architektur	765	10u nach «ronymus» füge bei Latz
536	20 l. Schöpfung	794	120 l. Keldermans
544	1u nach «Fassade» füge bei (vgl. Einfaltbild)	863	20 l. Nighetti
564	in der Unterschrift zu Fig. 941 streiche Plan und	873	10 l. V.
566	190 l. (Fig. 917) ft. (Fig. 817)	874	5u l. durchgebildet
576	16u l. (Fig. 931—933) ft. (Fig. 931 u. 932)	891	210 l. 1742 ft. 1739
„	5u streiche (Fig. 933)	906	9u nach «Florian» füge bei (vgl. Einfaltbild)
580	170 l. nun ft. nur	934	10 l. 3)
585	8u l. spitzbogige	936	60 l. 4)
599	24u l. dreischiffigen	937	16u l. 5) . . . norddeutschen
617	19u l. welche ft. weiche	943	19u l. VI.
619	11u u. 10u l. Hieronymiten	947	10u l. VII.
674	90 l. Solari	953	8u l. VIII.
		964	70 l. IX.
		990	160 nach «die» füge bei Brunnenfäule (vgl. Einfaltbild) und die
		1026	22u l. 1782 ft. 1882



Druck der
VERLAGSANSTALT BENZIGER & CO. A.-G.
in Einsiedeln,
vollendet im Dezember 1908.

CATHOLIC THEOLOGICAL UNION

N5300.K8

C001

ALLGEMEINE KUNST-GESCHICHTE EINSIEDELN

1:2



3 0311 00071 4829

WITHDRAWN

N	30086
5300	
.K8	Kuhn, Albert, 1839-1929
AUTHOR	
V.1b	ALLGEMEINE KUNST-
TITLE	GESCHICHTE...

709

~~76,270~~

K96K

30086

v.2

